ફાર્બસ ગુજરાતી સભા સ્મારકફંડ ગ્રંથમાળા નં. ૧૦.

અભિનયકલા

કર્તા
નરસિંહરાવ ભોળાનાથ દીવેટિયા,
બી. એ., સી. એસ.
ગુજરાતીના અધ્યાપક, એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજ મુંબાઈ.

છપાવી પ્રસિદ્ધ કરનાર,
ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાઇટી તરફથી
હીરાલાલ ત્રિભોવનદાસ પારેખ, બી. એ.,
આસિ. સેક્રેટરી—અમદાવાદ.

આવૃત્તિ પ્હેલી. પ્રત ૧૫૦૦.
સન ૧૯૩૦. સંવત્ ૧૯૮૬.

કિંમત એક રૂપિયો.

અમદાવાદ—ધી ડાયમંડ જ્યુબિલી પ્રિન્ટિંગ પ્રેસમાં
પરીખ દેવીદાસ છગનલાલે છાપ્યું.

કચ્છ ગિબ્સ સ્મારક ગ્રંથમાળાનો

ઉપોદ્‌ઘાત.

મહારાવ સર શ્રી ખેંગારજી સવાઇ બહાદુર એમના સગીરપણામાં નીમાએલી રીજન્સીએ સરકારની પરવાનગી લેઇને ઇ. સ. ૧૮૮૦માં ઑનરેબલ જેમ્સ ગિબ્સ સી. એસ. આઇ. જેઓ તે વખતે વાઇસરૉય અને ગવર્નર જનરલની કાઉન્સિલના મેમ્બર હતા અને જેઓ એક વખત મુંબાઇ યુનિવર્સિટીના વાઇસ ચાન્સેલર હતા, તેમના કચ્છ કાઠિયાવાડ તથા ગુજરાત સાથેના સંબંધના સ્મરણાર્થ તથા ગુજરાતી સાહિત્યની અભિવૃદ્ધિને ઉત્તેજન આપવા માટે સોસાઇટીને રૂ. ૨૫૦૦) ની નોટો સ્વાધીન કરી છે. તેના વ્યાજમાંથી વખતે વખતે ઇનામ આપી પુસ્તકો રચાવવામાં આવે છે; અને તે પુસ્તકો સોસાઇટી છપાવે છે. આજ સુધી આ ફંડમાંથી નીચેનાં પુસ્તકો તૈયાર કરવામાં આવ્યાં છે:—

૧. ઉદ્યોગથી થતા લાભ અને આળસથી થતી હાનિ.
૨. માંદાની માવજત.
૩. જીવજંતુ અને વનસ્પતિની અજાયબીઓ.
૪. રણજીતસિંહ.
૫. માઉન્ટ સ્ટુઅર્ટ એલ્ફીન્સ્ટન.
૬. લૉર્ડ લૉરેન્સ.
૭. બ્રાહ્મણોના સોળ સંસ્કાર.
૮. હિંદની રાજ્યવ્યવસ્થા અને લોકસ્થિતિ.
૯. વનસ્પતિશાસ્ત્ર (આર્થિક દૃષ્ટિએ.)
૧૦. અભિનયકલા.

અમદાવાદ.
તા. ૧૦–૬–૧૯૩૦.

ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાઇટી.

નિવેદન.

આ પુસ્તકની ઉત્પત્તિ વિશે માહિતી આપવી ઇષ્ટ લાગેછે. ઈ. સ. ૧૮૯૮–૯૯માં અમદાવાદમાં Students' Literary Society સમક્ષ અભિનયકલા વિશે ભાષણ મ્હેં કરેલું તે વાત પ્રથમ પ્રકરણમાં લક્ષિત કરી જ છે. એ ભાષણ માટે કરી રાખેલી છૂટક નોંધો બહુ વર્ષ સૂધી મ્હારી કને પડી રહી. પછી મુંબાઇમાં ઈ. સ. ૧૯૦૭માં બીજી સાહિત્યપરિષદ્ ભરાઈ તે પ્રસંગે નિબન્ધોની માગણીઓ થઈ. તદનુસાર આ વિષય ઉપર નિબન્ધ લખવાનો આરમ્ભ કર્યો. આરમ્ભનો અન્ત આવતા સૂધીમાં તો નિબન્ધને બદલે પુસ્તક લખાઈ ગયું. તેથી પરિષદ્‌માં માત્ર અમુક પસંદ કરી કાઢેલા ભાગ જ વાંચ્યા; અને પુસ્તકનો સંક્ષિપ્ત સાર–છાપેલાં ત્રીશેક પાનાં જેટલો–તે વખતે "વસન્ત" માસિકમાં પ્રગટ કર્યો. પુસ્તક તો આજ સૂધી અપ્રગટ હતું તે હવે ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાઇટીએ પ્રગટ કરવાનું માથે લેવાથી વાચકવર્ગ સમક્ષ મૂકુંછું.

કહેવાની જરૂર નથી કે આ પુસ્તકમાં કાલસંબન્ધે ઉલ્લેખ જે જે કર્યાંછે–'આજથી અમુક વર્ષ ઉપર' ઇત્યાદિ રૂપનાં વચનો છે–તે નિબન્ધ લખાયા સમયથી ગણી લઈને સમજવાનાં છે. તેમ વળી તે વખતની ગુજરાતી રંગભૂમિની સ્થિતિ અને હાલની સ્થિતિ એ બે વચ્ચે કેટલાક આનન્દકારક પ્રગતિમય ફેરફાર થયાછે તે વાત પણ ભૂલવાની નથી. એટલે દોષપક્ષનાં વચનો આ દૃષ્ટિયે વિશિષ્ટ કરવાં પડશે. ઉદાહરણ તરીકે, રા. દયાશંકર અને રા. જયશંકરની ખાસ વિકાસ પામેલી અભિનયકલાશક્તિ, તેમ જ સંગીતકલામાં એ બંનેની, ખાસ કરીને જયશંકરની, તે જ પ્રમાણે હેમની મંડળીના અમુક નટોની અને અન્ય મંડળીમાં 'માસ્તર' મોહન વગેરેની પ્રવીણતા અને ચમત્કૃતિ–એ નવો ગુણપક્ષ નોંધવો

જોઈશે. આ બધી વિશિષ્ટતા લક્ષમાં લેતાં પણ આ પુસ્તકમાં ચર્ચાયલાં કલાતત્ત્વોની ચર્ચા તો સામાન્ય રૂપે અબાધિત જ રહેશે.

અભિનય સંબન્ધે એક સ્વરૂપદર્શન નોંધવા જેવું છેઃ અભિનય એટલે શું ? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર સંકોચમર્યાદા સાથે એમ અપાય કે Acting is cheating by personation, અભિનય એટલે વેશ ધારણ કરીને ઠગવું–એ અભિનય; છતાં અપરાધના કાયદાથી એ ઠગાઈ માટે સજા નિર્માણ થઈ નથી. એ ઠગાઈને તાબે બધા થાયછે; આપણને આ પ્રકારે ઠગાવાનું ગમેછે. ખરું જોતાં એ ઠગવાની ક્રિયા personationથી–વેશધારણથી–નથી થતી, પણ impersonationથી–અન્યરૂપપ્રવેશથી–થાયછે અને તેથી કરીને એ impersonal–અમુક વિશિષ્ટ વ્યક્તિ–થી અસંબદ્ધ, રહેછે. અને આનન્દનું બીજ એ સ્થિતિમાં જ છે. અભિનવગુપ્તાચાર્યે રસનું પૃથક્‌કૃતિદર્શન કર્યુંછે, ત્હેમાં એ જ વ્યક્તિવિશિષ્ટતાથી અબાધિત દશા ઉપર ભાર મૂક્યોછે.

તો આ અન્યરૂપ પ્રવેશ વડે ઠગવાની રસિકકલા વિશેની આ પુસ્તકમાંની ચર્ચા સુજ્ઞ વાચકો સમભાવથી અને ગુણદર્શિની દૃષ્ટિથી વાંચશે એટલી વિનંતિ છે.

"દિલખુશ" બંગલો
સાન્ટાક્રુઝ.
તા. ૧૦–૬–૧૯૩૦.

નરસિંહરાવ ભોળાનાથ

અનુક્રમણિકા

ઇતિહાસ વિભાગ

કલા વિભાગ

વીગતવાર અનુક્રમણિકા

ઇતિહાસવિભાગ

પૃષ્ઠ

કલાવિભાગ



અભિનયકલા.

ઈતિહાસ વિભાગ.

પ્રકરણ પ્હેલું.

પ્રાસ્તાવિક.

અંગ્રેજ લેખક સ્વિફ્ટને એક વખત એક બેટ્સ્વર્થ નામના પુરુષ વિશે નિન્દાનું કાવ્ય રચવું હતું; એ નામની જોડે બેસતો આવે હેવો યમક હેને જડતો ન્હોતો અને તે વિશે મનને બહુ શ્રમ આપ્યો હતો; હેવામાં એક મજૂરે કાંઇ સામાન લાવીને મૂકયો હેની મજૂરી સ્વિફ્ટે આપી તે ઓછી પડયાથી મજૂર બોલ્યો:—" This is not my *sweat's worth* " (આ મ્હારા પરશેવાની કીમત નથી; સ્વેટ્સવર્થ=પરશેવાની કીમત); જે યમકની શોધમાં કલાકો ગુમાવ્યા હતા તે આમ 'સ્વેટ્સવર્થ' શબ્દોમાં અનાયાસ મળી આવવાથી પ્રસન્ન થઈ જઈને સ્વિફ્ટે મજૂરને ઇનામ આપ્યું—મજૂર આશ્ચર્ય અને આનન્દથી ચાલ્યો ગયો.

મ્હને કાંઈક આ પ્રકારની પ્રવૃત્તિ આ નિબન્ધના વિષયને અંગે થઈ હતી. આજથી નવેક વર્ષ ઉપર આ વિષય ઉપર ભાષણ આપવાની મ્હને સૂચના અમદાવાદની Students' Literary Society (હાલની સાહિત્યસભા) તરફથી થઈ હતી; પણ મ્હને કાંઇ પ્રેરણા જ ઉત્પન્ન ન્હોતી થતી. એ સભાના તન્ત્રી મ્હને આ વિશે માગણી કરવા આવનાર છે એમ સાંભળ્યું; કેટલાકે ખાનગી રીતે આ વિષય

સૂચવ્યો; પણ ગમે તે કરું પણ પ્રેરણાની ઊર્મિ ઉત્પન્ન જ ના થાય. દરમ્યાન એક દિવસ રસ્તામાં થઈને જતો મોરનાં પીંછાં વેચનારો માણુસ દીઠો;—અને એકાએક પ્રેરણાને પૂર્વકાળના સંસ્કારોએ જાગ્રત્ કરી. જે કામ મિત્રમંડળથી ના થયું તે મોરનાં પીંછાંએ કર્યું. પીંછાં વેચનારને સ્વિફ્ટના મજૂરની પેઠે ઇનામ આપવાનું મન થયું પણ તે તો ચાલ્યો ગયો હતો.

પૂર્વકાળના સંસ્કાર પીંછાં જોડે શી રીતે જોડાયા હતા ? મ્હારા બાલ્યકાળમાં નાટકો પ્રચારમાં હતાં તે ગુજરાતમાં ફરનારી દક્ષણી નાટક મંડળીઓનાં હતાં. હેના સ્વરૂપ વિશે આગળ ઉપર ચર્ચા કરાશે. હેમાં એક આનુષંગિક અંગ એ હતું કે ગણપતિનો વેશ પ્રથમ આવતો—સૂત્રધાર હેની પાસે વરદાન, આશિષ માગતો; પછી સરસ્વતી મોર ઉપર બેઠેલી આવતી અને નૃત્ય કરતી,–હેની પાસે સૂત્રધારના આવાહનથી પ્રગટ થયેલાં ગણપતિ તથા સરસ્વતીના વેશમાં ગણપતિની આસપાસ ઋદ્ધિ તથા સિદ્ધિ મોરચંગ ઉરાડતી ત્હેનાં પીંછાં, તથા સરસ્વતી કૃત્રિમ મોર ઉપર બેઠેલી હોય તે મોરનાં પીંછાંનો વિસ્તાર પામેલો કલાપ—એમ પીંછાંના ચમત્કારે મ્હારી બાલક કલ્પનાશક્તિ ઉપર તીવ્ર છાપ પાડી હતી. અને નાટક તો મોરપીંછાં વિના ના જ હોય. એમ દૃઢ શ્રદ્ધા બેશી ગઈ હતી. હમે બાલ્યકાળમાં રમતમાં નાટકો એ નમૂનાનાં કરતા ત્ય્હારે મોરનાં પીંછાં આવશ્યક ગણીને ગમે તે રીતે પેદા કરતા. આ પીંછાં જોઈ એ સંસ્કાર જાગ્રત્ થયા; એ બાલિશ શ્રદ્ધા ઉપર કાંઈક હસવું આવ્યું; તે સમયથી આજના સમય સુધી નાટ્યકલામાં થયેલાં અનેક સ્વરૂપાન્તરના ક્રમ મન આગળ ખડા થયા; અને એકાએક બહુ વિચાર સૂઝયા અને આ વિષયની ચર્ચા માટે સામગ્રી—મોરનાં પીંછાંના કલાપમાંના ચન્દ્રકો કરતાં પણ બહુગણી—મળી.

એ સામગ્રીને યોગ્ય રૂપમાં યથામતિ ગોઠવી આજ વિદ્વાન્ વર્ગની સમક્ષ મૂકવાનું પ્રાગલ્ભ્ય આદર્યું છું. આ ચર્ચાને અંગે, મ્હારા

જ્ઞાનની મર્યાદાને લીધે અથવા આપણા દેશમાં આ વિષયની પૂર્ણ ખિલવણીને અભાવે, ગમે તે કારણથી, અંગ્રેજ સાહિત્યમાંથી ઘણા વિચારો તથા સામગ્રીનો ઉપયોગ કરવો પડશે; અને તેથી આ નિબન્ધ કેવળ ગુજરાતી નહિં પણ Anglo-vernacular (અંગ્રેજી ગુજરાતી) થશે—એટલી ચેતવણી આપી તે માટે વિદ્વાનોની ક્ષમા માગુંછું.

અભિનયકલાની હાલ આપણા દેશમાં શી સ્થિતિ છે તે વિશે પ્રસંગપ્રસંગપરત્વે બોલવું પડશે જ. આ સ્થળે સ્વાભાવિક રીત્યે એ વાત ઉપસ્થિત થાય છે જ. આ નિબન્ધનો ઉત્પત્તિહેતુ જ એ છે. અને તેથી આ ઉપોદ્ઘાતમાં એટલું કહેવું ઉચિત છે કે ગુજરાતમાં હાલ અભિનયકલાને સંબન્ધે અત્યન્ત ન્યૂનતાઓ જોવામાં આવેછે. અમદાવાદમાં મરહૂમ ડાહ્યાભાઈની કંપનીએ ભજવેલું અશ્રુમતી નાટક જોવા માટે મ્હને કેટલોક આગ્રહ થવાથી હું એકવાર જોવા ગયો હતો;—પરિણામ એ જ બન્યું કે એ કે'વું ખામીવાળું અભિનય હતું તે જ જોવા ગયા જેવું થયું. હેમાં ફાલતું પ્રવેશો કેટલાક અરસિક રીતે દાખલ થયા હતા તે તો વળી જુદી જ વાત. અને નાયક નાયિકા એક બાગમાં મળતાં, દૂરથી સ્હામસ્હામાં—કુસ્તીના જેવા પૈતરા ભરતાં આવી—એક બીજા સ્હામે આંગળીઓ તાકીને ધરી—એક બીજાને પ્રેમમાં બાંધવાનું જેવું કરતાં હતાં તે તો કેવળ અસંભવપૂર્ણ તથા હાસ્યજનક હતું. તે અરસામાં જ "વિબુધવિજય"નો ખેલ પણ જોવાને હું ગયો હતો. "વિબુધવિજય" તે શેકસપીયરના Merchant of Venice નું અનુકરણ છે. અને કોઇયે કહ્યું ના હોત તો તે વાતની ખબર પડે એમ ન્હોતું. વિબુધનો વૃત્તાન્ત વાર્તામાં ભેળીને તથા મુખ્ય બનાવી દઈને મૂળ કથાને પાછળ નાંખી દીધી છે. એટલું જ નહિ પણ એ વૃત્તાન્ત તથા બીજા પેટા વૃત્તાન્તોની ગૂંથણી શિથિલ છે. માટે વિબુધને નામે નાટક રાખ્યું છે તે જ ઠીક છે. Merchant of Venice ની કથાનું સ્વરૂપ

જ હેતું છે કે હેનું અનુકરણ ગુજરાતીમાં થવું અતિ કઠણ છે. થાકુદી વ્હેપારી, હેના તરફ ક્રિશ્ચનેાની વૃત્તિ–વગેરે અનેક અંશોને પ્રતિરૂપ આપણામાં કશું નથી. સિંધ કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓએ એકવાર સિંધીમાં એ નાટકનું અનુકરણ કરી ભજવ્યું હતું. તે મ્હેં હૈદરાબાદ-માં જોયું હતું. હેમાં અનુકરણને અનુકૂળ સ્થિતિયેા–મારવાડી જમીનદારેા અને હેમના ખેડુતોનેા સંબન્ધ–વગેરે કેટલીક સિંધની ખાસ હાલતેાને લીધે આવી સકી હતી; તેમ જ અભિનય પણ ઉત્તમ પ્રકાર-નેા હતેા. ડાહ્યાભાઈની કંપનીના નટોમાં કેળવણી અત્યન્ત અલ્પ; અને કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓની કેળવણી ઊંચી–એ આ ભેદનું એક મુખ્ય કારણ હતું. પરંતુ એકલી ઊંચી કેળવણી બસ નથી. અમદાવાદમાં ગુજરાત કૉલેજમાં થતા અભિનયેા અને મુંબાઈની એલ્ફિન્સ્ટન તથા પૂનાની ડેકન કૉલેજોમાં થયેલાં નાટકેા સરખાવતાં ગુજરાત કૉલેજના અભિનયની ખામીઓ તરત જણાઈ આવી હતી. ઊંચા પ્રકારની અભિનયકલાની કલ્પનાનેા પ્રવેશ ત્ય્હાં જણાતેા ન્હોતેા. એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓના મુદ્રારાક્ષસ નાટકની ભજવણીમાં મરહૂમ રઘનાથ શિવરામ ટિપનીસે જે ચાણક્યનેા વેશ અદ્ભુત શક્તિથી ભજવ્યેા હતેા ત્હેની ખ્યાતિ એ કૉલેજમાં પરંપરાગત હતી. એજ કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ઑથેલેાનું નાટક અંગ્રેજીમાં ભજવ્યું હતું ત્હેમાં પણ ઈઆગેાનેા વેશ ભજવનારની ઊંચી અભિનયશક્તિ તથા કલ્પનાનાં વખાણ પ્રિન્સિપાલ વર્ડ્સ્વર્થે પૂર્ણ હૃદયથી કર્યા હતાં. આમ અભિનયકલાનાં ઊંચાં તત્ત્વેાનું દર્શન થાય પછી ચાલુ નાટ્ય ભુમિથી અસંતુષ્ટ થવાય હેમાં નવાઈ નથી. પરંતુ એ ન્યૂનતાઓ શી રીતે ટળાય તે જાણવા માટે અભિનયકલાનાં ઉત્તમ તત્ત્વેાનું અવલેાકન કરવાની આવશ્યકતા ઉત્પન્ન થાયછે. માટે જ આ નિબન્ધ-ની ખાસ પ્રવૃત્તિ.

આ ખાસ રૂપનેા નિબન્ધ નહિં થાય માત્ર કેટલીક છૂટક વાતેા કર્યા જેવું થશે. અને હેમાં કશું નવું ભાગ્યે બતાવાશે. હું કહીશ

ત્હેમાંનો કાંઈને કાંઈ વાત સર્વ લોકોને જાણીતી જ હશે. આ સૈકામાં કશું અપૂર્વ નવું હોવું કઠણ છે. પરંતુ કાળની કસોટીમાંથી પાર ઊતર્યા છે એ કારણથી જ જૂનાં સત્યોને નવી યોજનામાં, નવા અન્યોન્ય સંબન્ધમાં, મૂક્યાથી નવી છાપ પડેછે; જેમ છૂટક છૂટક અને પરિચિત રંગોને અથવા ગાનના સુરોને નવી યોજનાને નવા સંબન્ધમાં મૂક્યાથી નવા વર્ણચમત્કાર અથવા રાગચમત્કાર થાય-છે તેમ. પરંતુ આ વિષયમાં આ પ્રકારનો ચમત્કાર પણ હું પ્રગટ કરી સકીશ કે નહિ તે સંશય છે. છતાં હિમ્મત ભીડુંછું.



પ્રકરણ બીજું.

અભિનયકલાનું સ્થૂલ સ્વરૂપ.

અભિનયકલાને અંગે નાટકને વિશે બહુ બોલવાની જરૂર નહિં પડે; માત્ર એ બે કલાના પરસ્પર સંબન્ધને આવશ્યક જેટલું જ હું બોલીશ. નાટક રચવાની કલા જે'ને નાટકકલા નામ આપીશું, તે અને અભિનયકલા એ બંને અન્યોન્ય સંશ્લિષ્ટ કલાઓ છે. એકના વિના બીજીનું અસ્તિત્વ–ખરું જોતાં–ટકતું નથી.

નાટક અને અભિનયકલા વચ્ચે સંબન્ધ.

નાટકકલાના વિકાસ માટે સંગીતાદિ બીજી કલાઓ આકસ્મિક છે, પરંતુ અભિનયકલા તે એ કલા માટે અનિવાર્ય સાધન છે. આમ એક બીજા જોડે ખરી રીતે અવિશ્લેષથી આ કલાઓ વળગી રહીછે, તોપણ એ બે કલાના માર્ગ હમેશાં સમાનાન્તર ક્રમમાં જતા નથી. અભિનય કરનાર નટ કેટલીકવાર નાટક રચનારના ખાસ ધર્મ બજાવેછે અને ન્યૂનતાઓ પૂરી પાડેછે, તેમ છતાં ખરી રીતે તો એ નાટકકારનો અર્થનિરૂપક જ છે. તેમ નટના અર્થનિરૂપણ વિના નાટકકાર ચલવી સકે નહિં એમ ધોરણ વિચારમાં તો છે ખરું પરંતુ આચારમાં અનેકવાર તે વિના નાટકકાર નભી સકેછે. પરંતુ રંગભુમિ માટે નિર્માણ ના કરેલાં નાટકોને Literary drama (વાચ્ય સાહિત્યરૂપ નાટક) એ નામ અપાય છે. તથાપિ એ નામ તે ખોટું નામ છે, કેમકે જ્યહાં સુધી અભિનયમાં આવ્યું નથી ત્યહાંસુધી કોઇપણ નાટક તે નાટક ગણાય નહિં.

તોપણ અભિનયકલા તે રસિક કલાઓમાં સ્વતન્ત્ર સ્થાન પામવાને લાયક છે. નાટકકાર નાટક રચીને બેશી રહેછે; પણ નટ હેના અભિનયથી હેમાંનું હાર્દ પ્રગટ કરવાનું કાર્ય કરેછે; અને તેમ કરવામાં ઊંચા પ્રકારના કલાવિધાનની જરૂર પડેછે. અને તે કલાને

નટ તે સૃષ્ટિ બનાવનાર છે.

અંગે નટ તે—નાટકકારથી જુદી રીતે છતાં હેની પેઠે તેમ જ હેની જોડાજોડ—અપૂર્વ સૃષ્ટિનો ઉત્પાદક બનેછે. Bellars (બેલાર્સ) પોતાના Fine Arts ના પુસ્તકમાં એ કલાનું લક્ષણ નીચે પ્રમાણે આપેછેઃ—"Acting is the poetry, of Human Action interpretating the wider poetry whieh it is the business of the dramatist to supply."

"અભિનય એ મનુષ્યની ક્રિયા વડે રચાયલી કવિતા છે; એ કવિતા તે નાટક રચનારે પૂરી પાડવાની વધારે વિસ્તારવાળી કવિતાનું અર્થપ્રદર્શન કરેછે." અભિનય કલાને Mimetic Art. અનુકરણની કલા એમ કહેવામાં આવેછે. તે—અનુકરણનો અર્થ શુષ્ક નકલ, મૂળ વસ્તુની માત્ર યથાવત્ પ્રતિબિમ્બરચના એમ કરીએ તો તો—યથાર્થ નથી. અનુકરણમાં કેવળ પ્રતિબિમ્બ કરતાં વિશેષ ચમત્કાર ઉમેરાય ત્હારે જ કલાવિધાનને માર્ગ મળે. અને એ ચમત્કારનું બીજ નવીન સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરવાની શક્તિમાં—સર્જનશક્તિમાં જડેછે. અનુકરણ તે કેવળ નકલ નથી, પણ સદશીકરણ છે; અને સાદસ્યનું લક્ષણ—**तद्भिन्नत्वे सति तद्गतभूयोधर्मवत्त्वम्** (મૂળથી ભિન્ન હોઈ મૂળના ઘણા ખરા ગુણ ધારણ કરવા) એમ છે. ઉપમા વગેરે અલંકારમાં સાદશ્યનું બીજ આ રીતે જ પ્રવેશ પામેછે. માત્ર અલંકારમાં વાસ્તવિક ભિન્નપણું વિશેષ હોઈ, સમાન ધર્મનો અંશ ન્હાનો હોયછે, પણ તે ઉપર વિશેષ જોર મૂકવામાં આવ્યાથી તે પ્રધાન પદ પામેછે. અભિનયમાં તેથી કાંઈક ફેર છે. હેમાં મૂળમાં અને અનુકરણમાં વાસ્તવિક સમાન ધર્મ વિશેષ હોયછે; પરંતુ ભિન્નત્વને પ્રધાન પદ મળવાથી નવી સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન થાયછે. એ ભિન્નત્વ સંપાદન કરવામાં જ કલાવિધાનનો વ્યાપાર આવેછે; અને નવીન સૃષ્ટિની નવીનતા તે જ ભિન્નત્વસંપાદક તત્ત્વ છે; ત્હાં જ કલાવિધાનનો ચમત્કારજનક સૂનેરી ઢોળ મૂળ ઉપર પાડીને

The light that never was on sea or land.

The consecration and the poet's dream.

જે દીપ્તિ પૃથ્વી ઉપર કે પાણી ઉપર કદી નથી હોતી તે કવિની પાવન આરોપકૃતિ અને સ્વપ્નમાયાથી ખડી કરાયછે.

સૌન્દર્યના સ્વરૂપ વિશે એક મત હેવો છે કે પદાર્થના અંશોની સમગ્રમાણતા તે જ સૌન્દર્યનું તત્ત્વ; આ ઍરિસ્ટોટલનું materialistic (જડવાદી) લક્ષણ છે. બીજો મત Neo-Platonist તત્ત્વવેત્તાઓનો છે જે સૌન્દયનું Idealistic (ભાવનાત્મક) લક્ષણ આપેછે; એ લક્ષણમાં સૌન્દર્યનું બીજ પદાર્થની સમપ્રમાણ ઘટનાથી પર રહેલા કોઇ ભાવનામય તત્ત્વમાં રહેલું મનાયછે. પ્રસ્તુત અભિનયકલાને સંબન્ધે જે આ નટની ભાવનાથી નવીન સૃષ્ટિવ્યાપાર થવાનું કહ્યુંછે તે સૌન્દર્યના ભાવનામય લક્ષણનો જ સ્વીકાર કરીને શક્ય બનેછે, James Welch નામનો નટ લખેછે:—

સૌન્દર્યતત્ત્વ વિશે બે મતઃ જડવાદી અને ભાવનાત્મક.

"No artist pretends closely to copy nature, but only to represent nature sublimated into the the ideal." ("Actor's Art"........edited by J. A. Hammerton P. 241.)

"કોઈ પણ કલાવિધાયક સૃષ્ટિનું રજેરજ અનુકરણ કરવાનો ડોળ કરતો નથી, પણ સૃષ્ટિને ભાવનામય રૂપમાં ઉન્નત દશામાં આણી ત્હેનું પ્રકાશન કરવાનુંજ કાર્ય કરેછે."

ઉપરના પુસ્તકમાં અન્ય સ્થળે કહ્યુંછે:—

"Though the player should hold the mirror up to nature, he should *idealize* all he does, not familiarize."

(Ibid. p. 33)

"પ્રકૃતિના સ્હામું દર્પણુ ધરવાનું કામ નટનું છે એ ખરું; પરંતુ તેમ કરવામાં હેણે સર્વ વસ્તુને ભાવનામય બનાવવાની છે– અતિપરિચિત નથી બનાવવાની."

આ વિચારમાં અભિનયકલાની સર્જનશક્તિ સૂચવાયછે. નાટકકારે ઉત્પન્ન કરેલી સૃષ્ટિમાં તેા કવિકૃત સર્જનશક્તિનું રૂપ છે જ. હેમાં પણુ કલાવિધાનના સૌન્દર્યવાહી સ્વરૂપનું બીજ જે ભાવનામય રચના તે છે જ. અને તે કારણુથી કવિની સૃષ્ટિ તે બ્રહ્માની સૃષ્ટિથી ભિન્ન પ્રકારની ગણાયછે–એ સૃષ્ટિ નહિ પણુ પુનઃ સૃષ્ટિ છે: સૃષ્ટિમાંના પદાર્થ, પુરુષ વગેરેમાં રહેલાં ભાવનામય સ્વરૂપને આપણી સમક્ષ વિલક્ષણુ રૂપમાં મૂકવાના વ્યાપારને લીધે પુનઃસર્જન આમ થાયછે. "What is Art?" નામના પેાતાના વિલક્ષણુ પુસ્તકમાં હાલનેા વિલક્ષણુ રશિયન તત્ત્વચિન્તક ટૉલ્સ્ટૉય કલાનું લક્ષણુ શુષ્ક, અતિવ્યાપક, અને સૈાન્દર્યના અંશને ટાળીને જ આપેછે. (એ પુસ્તકના ભાષાન્તરનાં પૃ. ૪૬ થી ૫૦ જુવેા; પ્રકરણુ ૫ મામાં). હેને મતે કલાવિધાનનું કાર્ય એટલું જ છે કે જીવનમાં, સૃષ્ટિમાં, અનુભવેલા ભાવને પુનરનુભવ કરી બીજાઓને હેને તદ્રૂપ અનુભવ કરાવવેા, બીજાઓને પેાતાના જ અનુભવનેા (લાગણીના અનુભવનેા) ચેપ લગાડવેા. પરંતુ આ લક્ષણુમાં મ્હેાટી ભૂલ્ય એ થાયછે કે અનુભવેલા ભાવનેા તદ્રૂપ રીતે અનુભવ કરાવવામાં તેા એ ભાવમાં ચમત્કાર ના આવવાનેા; ભય, શેાક, પ્રેમ વગેરે ભાવનેા ખરેખરેા જ અનુભવ જીવનમાં થાયછે તે જ થવાનેા; પરંતુ કાવ્ય નાટક વગેરે કલાઓના સાધનથી એ જ ભાવેાનેા અનુભવ થાયછે ત્હેમાં તે ભાવેાનું મૂળ સ્વરૂપ બદલાઈ એક ગૂઢ આનન્દનેા, સૈાન્દર્યનેા ચમત્કારમય અંશ પ્રવેશ પામેછે, અને ચમત્કારનું બીજ સૈાન્દર્યના તત્ત્વમાં સમાયલુંછે તે રસસ્વરૂપનું વિસ્મરણુ થઈને શુષ્ક લક્ષણુ ટૉલ્સ્ટૉયે બાંધ્યુંછે. માટે હેની નકલે નકલની કલ્પના–કલા એટલે મૂળની તદ્રૂપ નકલ એ કલ્પના–કલાના સત્ય સ્વરૂપને વિરેાધી લાગેછે.

આમ નાટકકાર કવિની રચનામાં જ્હારે ભાવનામય પુનઃસર્જન પ્રધાન રૂપે આવેછે. પરંતુ અભિનયની કલામાં તેથી પણ વ્યાપાર આગળ વધેછે. કવિએ ઉત્પન્ન કરેલી સૃષ્ટિ—અથવા પુનઃસૃષ્ટિ—નું નટ વળી પુનઃસર્જન કરેછે. જેમ કવિની કૃતિનો વિવેચક એ કૃતિમાં કાંઇ અપૂર્વ અને નવીન ચમત્કાર ઉત્પન્ન કરેછે—જે કેટલીકવાર કવિની જાણમાં પણ નથી હોતો; તેમ, નટ તે નાટકસૃષ્ટિનું અનુકરણ કરેછે છતાં, વિવેચકની પદવી લઇને નાટકકારની કૃતિમાં અપૂર્વ સ્વરૂપ જુવેછે અને તે પ્રગટ કરતાં પોતાની નવી સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરેછે; નાટકકારની સૃષ્ટિમાં કાંઇ નવું જીવન પૂરેછે. આ ઉચ્ચ કર્તવ્ય પાર પાડવા માટે નટનામાં પરલક્ષી કલ્પનાશક્તિની જરૂર છે; પણ તે સાથે જ યોગ્ય પ્રમાણમાં આત્મલક્ષી કલાની પણ હેને આવશ્યકતા છે. તેમ ના હોત તો નાટકકારે રચેલાં પાત્રોનો વેશ ભજવતાં ભિન્ન ભિન્ન નટો એક સરખી રીતે જ ભજવે, અને પ્રત્યેક નટની સ્વવિલક્ષણતાને પ્રસંગ જ ના મળે એમ બનત. Actor's Art નામના ઉપર કહેલા પુસ્તકમાં કહ્યું છેઃ—

નટની કલા પરલક્ષી તેમજ આત્મલક્ષી.

“ We have all seen a score or two of Hamlets and in every case the actor has subordinated himself more or less to the character assumed; yet there has been something different in every one of these Hamlets; something indefinable, but something real. This is the actor's indestructible, insuppressible, individuality making itself felt by means which lie outside of art and come direct from nature.

(pp. 11–12)

“ આપણે કોડી બે કોડી હેમલેટ ભજવાયલા જોયાછે;

અને તે દરેકમાં નટે પોતે ધારણ કરેલી પાત્રતાને પ્રધાનપદ આપી પોતાને ગૈાણ સ્થાને રાખેલેા હોયછે; છતાં એ દરેક હૅમલેટમાં કાંઈ ભિન્નતાનેા અંશ જણાયેા હશે–એ અંશનું લક્ષણ બાંધી ના સકાય, પણ હેની વાસ્તવિકતા તેા લાગે જ હેવેા અંશ. આ તે નટની અવિનાશ, અદમ્ય, આત્મવિલક્ષણતા; કલાના પ્રદેશની બ્હાર રહેનારી અને પ્રકૃતિમાંથી સાક્ષાત્ આવનારી એ આત્મવિલક્ષણતા છે.”

આમ નટની આત્મવિલક્ષણતા અભિનયમાંથી કેવળ લુપ્ત થઈ ના જ સકે; તેાપણ તે અપ્રધાન રૂપમાં દબાઈને રહેવાની. કેમકે નાટકનું અને અર્થાત્ અભિનયકલાનું પ્રાણતત્ત્વ તેા પરલક્ષીપણામાં જ સમાયલુંછે. પરંતુ અપ્રધાન રહેલી આત્મવિલક્ષણતા એ જ પરલક્ષી વ્યાપારના ફળને પેાતાના રંગથી રંગે જ છે. દરેક નટ પોતે ધારણ કરેલી પાત્રતાના સ્વરૂપને પેાતાના મગજમાં ઉતારતાં પોતાની વિ-વેચક કલ્પનાશક્તિનેા ઉપયેાગ કરી પોતાપણાની છાયા આપશે જ, અને તે રૂપે એ પેાતાની સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરશે. આ વ્યાપારમાં જેમ તે તે પાત્રતાને પેાતાની વિલક્ષણતાનેા રંગ લગાડવાની કૃતિ થાય-છે, તેમ વળી તે પાત્રતાના સ્વરૂપને કલ્પનામાં ઊતારવા માટે નટમાં તે તે સ્વરૂપ જોડે સમભાવ થવાની શક્તિની આવશ્યકતાને લીધે આત્મલક્ષી વ્યાપાર પણ પ્રચલિત થાયછે. આમ ઉભય રીતે આત્મલક્ષીકલાનેા પણ અભિનયકલામાં ગૂઢ રૂપે પ્રવેશ થાયછે. પરંતુ હેની મુખ્ય કૃતિ તેા પરલક્ષી સ્વરૂપે નવી સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરવાની જ છે. પણ તે ઉત્પન્ન કરવાના વ્યાપારમાં ઉપર કહેલી આત્મવિલક્ષણતા તે જ ચાલક તત્ત્વ છે; ઉપરના ઉતારામાં જે અવિનાશ આત્મવિ-લક્ષણતા કહીછે ત્હેને બળે જ ભિન્ન ભિન્ન [illegible] અભિનયમાં ભિન્નતા આવેછે–અને તે તે નટની સર્જનશક્તિ અને સર્જન-વ્યાપારની વિવિધતાને લીધે જ. આ સર્જનશક્તિના લક્ષણને લીધે જ સંસ્કૃત નાટકોમાં સૂત્રધારાદિક પ્રધાન નટોને [illegible] બોલાવનારા શબ્દ ભાવ એમ વપરાયેા હશે; [illegible] (આત્મ [illegible]) [illegible]ત-

ત્વમાં આણેછે, ઉત્પન્ન કરેછે, નવી સૃષ્ટિ કરેછે— તે માત્ર એમ વ્યુત્પત્તિમૂલક અર્થ હશે. આ માત્ર કલ્પના છે; પણ તે વિચારશીલ વિદ્વાનોની આગળ કલ્પના તરીકે મૂકવાને બાધ નથી.

આ અભિનયકલાનું સ્વરૂપ સર્જનકલા માગી લેછે એ મ્હારા ઉપર કહેલા મતને પુષ્ટિ માટે એક લેખનો ઉતારો આપવો ઉચિત છેઃ—

" Though acting is a dependent art and most signally so in its highest forms, yet its true exercise implies a creative process. The conception of a character is determined by antecedents not of actor's own making, and the term originality can be applied to it only in a relative sense. Study and reflection enable him, with the aid of experience and of the intuition which genius bestows, but which experience may in a high degree supply, to interpret, to combine, and to supplement given materials. But in the transformation of the conception into the represented character the actor's functions are really creative; for here he *becomes* the character by means which belong to his art alone. The distictiveness he gives to the character by making the principal features recognized by him in its ground-work; the consistency which he maintains in it between ground-work and details; the appropriateness which he preserves in it to the course of the action and the part born in it by the character:—all these are produced by

himself, though suggested by the conception he has derived from his materials."

(Encycl. Brit. old edition.
Vol. VII p. 396 col. 1 para 2)

" અભિનયનીકલા તે અન્ય કલાપર આધાર રાખનારી કલા છે,—અને ખાસ કરીને હેના ઊંચામાં ઊંચા સ્વરૂપમાં તેમ છે. તોપણ એ કલાના ખરા વ્યાપારમાં સર્જનક્રિયાનો સંગ્રહ થાયછે. અમુક પાત્રતાની સ્વરૂપકલના નટની કૃતિથી સ્વતન્ત્ર રહેલી પૂર્વ સામગ્રીથી નિશ્ચિત થાયછે; અને એ કલનાને અપૂર્વતાનું નામ માત્ર બીજા વ્યાપારોની સાથે સરખામણીમાં જ આપી સકાય. અભ્યાસ અને મનનને મદદ આપીને અનુભવ, અને પ્રતિભાદત્ત તેમ જ અનુભવથી ઘણે દરજ્જે પૂરી પડાતી સાક્ષાત્ ઉપલબ્ધિ,—એ સાધનોને બળે પૂર્વથી તૈયાર કરી રાખેલી સામગ્રીનું અર્થદર્શન, સંમેલન, અને અપૂર્ણપૂર્તિ કરવાની શકિત નટને પ્રાપ્ત થાયછે, એ ખરું પરંતુ કલ્પનાગૃહીત સ્વરૂપને અભિનયમાં આણેલી પાત્રતામાં રૂપાન્તર આપતાં નટનો વ્યાપાર સર્જનપર જ બનેછે; કેમકે આ અભિનયના વ્યાપારમાં નટ તે અમુક પાત્ર **બનેછે.** તે તો પોતાની કલાને આગવાં હેવાં સાધનો વડે જ. પાત્રતાના મૂલસ્વરૂપમાં પોતે જોયેલી પ્રધાન રેખાઓને ઉત્પન્ન કરીને નટ એ પાત્રતાને જે વિલક્ષણતા આપેછે; પાત્રતાના અભિનયમાં મૂલસ્વરૂપ અને વીગતો વચ્ચે પરસ્પર જે સુઘટિત સંગતિ એ સાચવી રાખેછે; વસ્તુની ગતિ અને વસ્તુમાં તે તે પાત્રતાની સ્થિતિનો સંબંધ એ બંને સાથે જે યોગ્યતાનું તત્ત્વ એ રાખેછે;—આ સર્વ અંશો પોતાની સમીપની સામગ્રીથી પોતાના મનમાં જે સ્વરૂપ પોતે બાંધેલું તેથી સૂચવાયલા હોયછે, છતાં એ અંશો ઉત્પન્ન તો નટ પોતે જ કરેછે."

આમ એનસાઇક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકામાં આ વિષય ઉપર

લખનાર વિદ્વાન્ લખેછે તે વાજબી જ છે.§ હું એથી જરાક આગળ વધી કહું છું કે નટ તે માત્ર સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરેછે એટલું જ નહિં પણ નાટકકાર કવિની સૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પોતાના મનમાં ઊતારીને પછી, પોતે નવીન રૂપે જ અને ફરીથી પોતાની મેળે જ કવિની સૃષ્ટિનું કવિની સમાનાન્તર રહીને જ પુનઃસર્જન કરેછે અને તે ઉપર પોતાની દીપ્તિ ઢાળેછે. આ વ્યાપારની દૃષ્ટિયે જોતાં, સંગીત કાવ્યના ઉપર જે પ્રભાવ પ્રયોજિત સંગીત (applied music)નો પ્રવર્તેછે, ત્હેવો જ પ્રભાવ કવિકૃત નાટક ઉપર નટની અભિનયકલાનો પ્રવર્તેછે. ભેદ માત્ર એટલો છે કે સંગીત તે કેવળ સ્વતન્ત્ર રૂપે અને પોતાના ઉન્નત સ્વરૂપે રહી સકેછે, તેમ અભિનયકલા નાટકથી સ્વતન્ત્રરૂપે રહી સકતી નથી. અને ખરું જોતાં નાટક પણ—ઉપર કહી ગયોછું તેમ—અભિનયકલાથી અસ્પૃષ્ટ અસ્તિત્વ વાસ્તવિક રીતે રાખી સકતું નથી.

ડોકટર જર્વાઇનસ પોતાના Shakespeare commentaries નામના ગ્રન્થમાં કહેછેઃ*—શેક્સ્પીઅરનાં નાટકો અભિનય માટે-

---

§(Bellars) બેલાર્સ પોતાના Fine Arts નામના પુસ્તકમાં (પૃ. ૨૦-મે) લખેછેઃ—" Important as it (acting) is in view of its immense influence, its power must not be confounded with those of arts which are competent to create as well as to expound subjects of thought." અહિં સર્જનશક્તિનો અર્થ જુદા જ પ્રકારનો ઉદ્દિષ્ટ જણાયછે. બાકી અભિનયકલાની સર્જનશક્તિ માટે ઉપરની ચર્ચામાં જણાવેલાં પ્રમાણો પછી સંશયને સ્થાન નથી.

* "For that (i. e. representation) and for that alone they (i. e. Shakespear's works) were written. The separation of dramatic poetry from histrionic art, through which both arts have suffered, was unknown in Shakespeare's time."

(Shakespeare Commentaries
Introduction P 21.)

અને ફક્ત અભિનય માટે જ—લખાયાં હતાં. હેના વખતમાં નાટકરૂપ કવિતા અને અભિનયકલા એ એક બીજાથી છૂટાં પડયાં ન્હોતાં; એ વિચ્છેદથી બંને કલાઓને હાનિ પ્હોચી છે."

રંગભૂમિનો મહિમા અને પ્રભાવ.

ત્‌હારે આમ અભિનયકલા વડે નાટકની મહત્તા ટકેછે. એ અભિનયકલાનો મહિમા અને પ્રભાવ, જનમંડળના સ્વભાવાદિક ઉપર સબળ અસર કરવાની શક્તિને લીધે, બહુ ધ્યાનમાં લેવા લાયક છે. Schlegel નામનો વિદ્વાન્ કહેછે:—

The theatre, where many arts are combined to produce magical effect; where lofty and profound poetry has for its interpreter the most finished action which is at once eloquence and an animated picture; while architecture contributes her splendid decorations and painting her perspective illusions, and the aid of music is called in to attune the mind, or to heighten by its strains the emotions which already agitate it; the theatre, in short where the whole of the social and artistic enlightenment which a nation possesses, the fruit of many centuries of continued exertion, are brought into play, has an extraordinary charm for every age, sex and rank, and has ever been the favourite amusement of every cultivated people. Here princes, statesmen, and generals behold the great events of past times, similar to those in which they themselves are called upon to act, laid open in their inmost

springs and motives; here too, the philosopher finds subject for profoundest reflection on the nature and constitution of man; with curious eye the artist follows the groups which pass rapidly before him, and from them impresses on his fancy the germ of many a future picture; the susceptible youth opens his heart to every elevating feeling; age becomes young again in recollection; even childhood sits with anxious expectation before the gaudy curtain which is soon to be drawn up with its rustling sound, and to display to it so many unknown wonders; all alike are diverted, all exhilarated, and all feel themselves for a time raised above the daily cares, the troubles, and the sorrows of life."

("Dramatic Art and Literature" pp. 41–42)

"રંગભૂમિ ઉપર અનેક કલાઓ જાદુઈ અસર ઉત્પન્ન કરવા માટે એકઠી થાયછે; ત્યહાં ઉચ્ચ અને ગમ્ભીર કાવ્યકલાનું અર્થ-પ્રદર્શન કરવા માટે અતિ પરિપૂર્ણ અભિનય પ્રગટ થાયછે, જેમાં વક્તૃત્વ અને સજીવચિત્ર બંને સાથે ભેગાં સમાયછે; અને શિલ્પ-કળા પોતાના ભભકદાર શૃઙ્ગાર પૂરા પાડેછે, અને ચિત્રકળા પોતાની પ્રમાણયોજના વડે ઊપજતી માયારચના ઉમેરેછે, અને મનને એકતાન કરવાને અથવા પ્રથમથી જ હૃદયને સંચલિત કર-નારા ભાવને પોતાના સૂરોનાં તાન વડે વધારે સબળ કરવાને, સંગીત-ની મદદ આણવામાં આવેછે:* ટૂંકામાં અનેક સૈકાથી સતત

* આ સ્થળે સંગીત તે નાટકાભિનયની બ્હાર રહેલા વાદ્યમંડળનું જ સંગીત સમઝવું (orchestra નું); (ક્વચિત્ માત્ર (opera) સંગીત-

પ્રયાસને પરિણામે પ્રજાએ સંપાદન કરેલી સર્વ સામાજિક અને કલાની કેળવણી રંગભૂમિ ઉપર પ્રયોગમાં આવેછે; આ રીતે દરેક વયનાં, સ્ત્રી પુરુષ બંને જાતિનાં, અને સર્વ પદવીનાં મનુષ્યોને રંગભૂમિ અસાધારણ મોહ આપેછે, અને પ્રત્યેક સંસ્કાર પામેલી પ્રજાનું અતિપ્રિય વિનોદસાધન થતી આવીછે. ત્હાં રાજા, રાજકાર્યકુશલ પુરુષો, અને સેનાપતિયો, પોતાને જે વૃત્તાન્તોમાં કાર્યભાગ લેવાનો પ્રસંગ પડેછે હેના જેવા ભૂતકાળના મહાન્ વૃત્તાન્તોને, હેમાંનાં અન્તર્ગત ઉત્પત્તિકારણ અને પ્રવર્તક હેતુઓથી પ્રગટ રૂપમાં આવિર્ભાવ પામેલાં જુવેછે; તેમ વળી મનુષ્યસ્વભાવ અને મનુષ્યના બંધારણ ઉપર ગમ્ભીરતમ મનનને યોગ્ય વિષય તત્ત્વચિન્તકને રંગભૂમિમાં જડેછે; અહિં ચિત્રકાર કુતૂહલપૂર્ણ નયનથી પોતાની સમક્ષ ત્વરાથી સંચલન કરતાં ટોળાં જોયા કરેછે, અને તે ઉપરથી પોતાની કલ્પનામાં અનેક ભવિષ્યમાં થનારાં ચિત્રનાં બીજ રોપેછે; ભાવગ્રાહી યુવક પ્રત્યેક ઉન્નતાકર્ષી ભાવને પ્રવેશ આપવાને પોતાનું હૃદય ઉઘાડેછે; વૃદ્ધજન પૂર્વસ્મરણ વડે ફરીથી યૌવનપૂર્ણ બનેછે; બાળવર્ગ સુદ્ધાં ફડફડ થઈને થોડીવાર પછી ઉઘડીને કાંઈ અનેક ચમત્કાર પ્રગટ કરનાર ભભકદાર પડદાની સ્હામે ઉત્સુકતાથી વાટય જોતો બેસેછે; આમ સર્વે સરખી રીતે વિનોદ મેળવેછે. સર્વે આનંદનો ઉલ્લાસ ભોગવેછે, અને સર્વે આ જીવનની નિત્યની ચિન્તાઓ, પીડાઓ, અને શોકવેદનાઓથી ક્ષણભર મુક્ત થઈ ઉચ્ચ દશામાં ચઢયા હોય એમ અનુભવ પામેછે."

અહિં નાટકનો મહિમા વર્ણવ્યોછે તે નાટક અને અભિનય બંનેના મિશ્ર સ્વરૂપનો જ છે. આમ નાટકાભિનય સર્વજનને આનન્દ આપનાર એક ઊંચી કલાવિધાનની અપેક્ષા રાખેછે. **नाट्यं मिश्र-**

નાટકને અવકાશ આવશે). માટે આપણાં હાલનાં નાટકોમાં અંગમાં જ સંગીત ભેળવેલું હોયછે તે અર્થમાં સંગીત અહિં સમજવાનું નથી. પાશ્ચાત્ય નાટકમાં એ પ્રકારનું સંગીત (opera શિવાય અન્યત્ર) પરિચિત નથી.

रुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम् એમ અર્થગર્ભ સંક્ષિપ્ત વચનથી નાટકાભિનયની સર્વજનરંજની શક્તિ કવિ કાલિદાસે સૂચવીછે તે યથાર્થ છે. આ સર્વરંજનશક્તિનું ઊંડુ મૂળ સૂક્ષ્મ કલા-વિધાનમાં છે.



પ્રકરણ ત્રીજું.

(ઇતિહાસ)

એ કલાવિધાનનાં તત્ત્વો વિશે વિચાર કરતા પ્હેલાં અભિનય-કલાના ઇતિહાસનું કાંઈક અવલોકન કરવું અસ્થાને નહિં ગણાય. એ કલાનો સ્વતંત્ર અને સુઘટિત ઇતિહાસ મેળવવો અશક્યવત્ હોવાથી નાટકના ઇતિહાસમાંથી સામગ્રી વીણી કાઢી તે અહિં વિદ્વાન્ વર્ગ આગળ રજૂ કરવી પડશે. અભિનય વિના નાટકનું અસ્તિત્વ હોઈ સકતું નથી. તેથી આ રીતે એકના ઇતિહાસમાં બીજાના ઇતિ-હાસનું દર્શન થવું સુલભ છે.

નાટ્યકલાનું સાર્વત્રિક સ્થૂલ નિરીક્ષણ

નાટ્યકલાના ઇતિહાસ અને ઉત્પત્તિનું ઊંડું મૂળ છેક આદિ માનવસ્વભાવમાં છે. પ્રકૃતિથી જ મનુષ્યમાં અનુકરણની વૃત્તિ રોપાયલી છે. ઉપર કલા-વિધાનને સંબન્ધે અભિનયમાં સર્જન વ્યાપારનું અસ્તિત્વ આપણે જોયું; તે વાત ક્ષણભર બાદ કરતાં અભિનયનો મૂળ [illegible]યો તો અનુકરણમાં જ છે, એ નિર્વિવાદ છે. આ અનુકરણની [illegible]ત્તિને સંબન્ધે પ્રસિદ્ધ જર્મન વિદ્વાન્ Schlegel કહેછે:—"Man [illegible]s a great disposition to mimicry; when he [illegible]ters vividly into the situation, sentiments and [illegible]assions of others he involuntarily puts on a resemblance to them in gestures. Children are perpetually going out of themselves; it is one of their chief amusements to represent those grown people whom they have had an opportunity of observing, or whatever strikes their fancy; and with the happy pliancy of their imagination,

they can exhibit all the characteristics of any dignity they may choose to assume, be it that of a father, a school-master, or a king."

(Dramatic Art and Literature' p. 32)

" અનુકરણુ તરફ મનુષ્યનું વલણુ ઘણું હોયછે; બીજાઓની સ્થિતિ, લાગણીઓ અને સબળ ભાવોનું ગ્રહણુ તદ્રૂપ રીત્યે મનુષ્ય કરેછે, તે વખત પોતે અનાયાસ જ એ અન્યની ચેષ્ટાઓનું સાદૃશ્ય ધારણુ કરેછે. બાલકો સતત પોતાનું સ્વરૂપ તજી બ્હાર જાયછે; જે મ્હોટાંઓનું નિરીક્ષણુ કરવાનો પ્રસંગ પોતાને મળ્યો હોયછે ત્હેમની, અથવા જે જે કાંઇ પોતાની તરંગવૃત્તિને ચકિત કરેછે ત્હેની, નકલ કરવી એ બાલકોનું એક મુખ્ય વિનોદકાર્ય છે; અને, પોતાની કલ્પનાશક્તિની ધન્ય વલનશીલતાને બળે, કોઇ પણુ ગૌરવયુક્ત પદવી ધારણુ કરવાની ઇચ્છા હેમને હોય ત્હેની સર્વ લક્ષણુરેખાઓ એઓ પ્રદર્શિત કરી સકેછે, પછી તે બાપની પદવી હો, શાળાના શિક્ષકની હો, અથવા રાજાની હો."

આમ અનુકરણુની શક્તિની બીજરૂપ સ્થિતિ છે ખરી; પણુ તે નાટયવ્યાપાર માટે બસ નથી. તે માટે એક આગળ ક્રમ ભરવાની આવશ્યકતા છે. Schlegel બતાવેછે તેમ—

" To separate and extract the mimetic elements from the separate parts of social life, and to present them to itself again collectively in one mass (Dramatic Art and Literature, p. 32)

"સામાજિક જીવનના ભિન્ન ભિન્ન વિભાગમાંથી અનુકરણુના અંશો કાઢીને છૂટા પાડવા, અને તે પાછા એક સમૂહમાં સમગ્ર રૂપમાં સમાજની સમક્ષ ઉપસ્થિત કરવા."—

આ ક્રમ ભરાય ત્યહારે નાટયકલાની ઉત્પત્તિ થાય. આ

વ્યાપારમાં કલાના કલામય સ્વરૂપને લીધે જ રસિક સર્જનવ્યાપાર આપોઆપ પ્રવેશ પામેછે, એટલું ઉમેરવાની જરૂર છે.

આ રીતે મનુષ્ય સ્વભાવમાં જ આ બીજ હોવાને લીધે જગત્‌ની સર્વ પ્રજાઓમાં નાટયવ્યાપારનું દર્શન થવું જોઇયે. અને, કેટલાક અપવાદ બાદ કરતાં, તેમ બહુધા જોવામાં આવેછે. પ્રાચીન ઈજિપ્ટનાં અતિ સૂક્ષ્મ વર્ણન હિરોડોટસે અને બીજા લેખકોએ આપેલાંછે ત્હેમાં નાટયકલાની ચિહ્નરેખા કોઇ પણ સ્થળે Schlegel-ને જડી નથી. એથી ઉલટું ઈજિપ્ટના લોકોને ઘણે અંશે મળતા ઇટ્રુસ્કનોમાં નાટક ભજવાતાં હતાં;–હાલની પાશ્ચાત્ય ભાષાઓમાં નાટય માટેનો શબ્દ જળવાઈ રહ્યોછે ત્હેનું મૂળ histrio તે નટના અર્થમાં ઇટ્રુસ્કન ભાષાનો જ શબ્દ છે. અરબસ્તાન અને ઇરાનમાં ઊંચી કવિતાનું સાહિત્ય છે. પરંતુ નાટકો અને નાટયકલા નજરે આવતાં નથી. યૂરોપમાં મધ્યકાળમાં એ જ પ્રકારની સ્થિતિ હતી. ક્રિશ્ચન ધર્મ દાખલ થવાની સાથે ગ્રીક અને રોમન લોકો તરફથી ઊતરી આવેલાં નાટકો કોરાણે મૂકવામાં આવ્યાં;–હેમાં ક્રિશ્ચન ધર્મને પ્રતિકૂળ કલ્પનાઓ હતી તેથી તેમ જ અતિ નિર્લજ્જ અનાચારસ્વરૂપમાં એ નાટકો પતિત થયાં હતાં તેથી અને તે પછી ૧૦૦૦ વર્ષ સૂધી નાટક અને નાટયકલાનું પુનરુજ્જીવન થયું નહિં.

આ કલા એક પ્રજા તરફથી બીજીને મળેછે એમ કાંઇ નથી. આ કલાનું બીજ મનુષ્યસ્વભાવમાં, મનુષ્યસ્વભાવમાં રહેલી અનુકરણવૃત્તિમાં, હોવાને લીધે સ્વતન્ત્ર રીતે સર્વ પ્રજામાં–બાધક કારણો ના નડે તો–આ નાટયકલા ઉદ્‌ભવ પામેછે; તે એટલે સૂધી કે વિદ્યા વગેરેના સંસ્કાર વિનાની જંગલી પ્રજાઓમાં પણ કોઇને કોઇ રૂપમાં નાટય એ સાર્વજનિક વિનોદસાધન તરીકે પ્રચારમાં હોયછે. Schlegel (પૃ. ૩૩) ના કહેવા પ્રમાણે અંગ્રેજ મુસાફરો પૃથ્વીપ્રદક્ષિણા કરી આવેલાના વૃત્તાન્તોથી જણાયછે કે South Sea Islands (દક્ષિણ સમુદ્રના ટાપુઓ)માંની અતિ જંગલી પ્રજામાં

પણ સંસ્કારહીન આકારમાં રચાયલાં ને ભજવાતાં નાટકો જોવામાં આવ્યાંછે,–જ્હેમાં જીવનમાંના કોઇ સાધારણ વૃત્તાન્તનું અનુકરણ વિનોદાર્થે કરવામાં આવતું હતું. યુરોપમાં પંદરમા સૈકામાં નાટકનું પુનર્જીવન થયું તે સમયમાં જે Moralities અને Mysteries નામની નાટકરચનાઓ ઉત્પન્ન થઈ ત્હેને પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન નાટકોના સ્વરૂપનો ગન્ધ પણ ન્હોતો લાગ્યો; ગ્રીક તથા રોમન નાટકોનો પુનઃપ્રચાર તે કાળ પછી થયેલો હતો. અર્થાત્ આ પુનર્જીવન તે–મનુષ્ય સ્વભાવની સ્વાભાવિક નાટયવૃત્તિને યોગે–પુનર્જીવન નહિં પણ સ્વયંભૂ પ્રથમ જીવન જ હતું.

નાટયકલાને બાધક તત્ત્વો

નાટયકલાની ઉત્પત્તિ અથવા વિકાસમાં બાધક કારણોના નડતર વિશે ઉપર ઇશારો કર્યો, ત્હેનાં ઉદાહરણ તપાશિયે. ઉપર કહ્યું તેમ યૂરોપમાં મધ્યકાળમાં નાટકનો લોપ થયો હતો; હેનું મુખ્ય કારણ એ જ હતું કે ક્રિશ્ચન ધર્મના મતોને ક્ષોભ આપનાર વૃત્તાન્ત તથા સ્વરૂપ પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન નાટકોમાં હતાં. ઈરાન અને અરબસ્તાનમાં નાટકની ઉત્પત્તિ જ થઈ નથી; વસ્તુતઃ મુસલમાની ધર્મની કોઇ પણ પ્રજામાં+ નાટકનું દર્શન નથી થતું. અને હેનું કારણ એ જ કે નાટક વસ્તુ જ એ ધર્મના મતની વિરુદ્ધ છે. મૂર્તિખંડનના તીવ્ર જોસમાં કોઇ પણ પ્રકારનું અનુકરણ–ચિત્ર, શિલ્પવિધાન, અભિનય–તે એ ધર્મમાં મૂર્તિપૂજાના ગન્ધથી કલુષિત માનવાનું એ પરિણામ છે. આ ધર્મવૃત્તિને લીધે–જેમ ક્રિશ્ચન ધર્મના ઉદ્ભવે કારણાન્તરોને લીધે યૂરોપમાં મધ્યકાળમાં નાટકનો લોપ કર્યો તેમ–ભરતખંડમાં મુસલમાન રાજ્યનો પ્રવેશ થતાં ભરતખંડમાંથી પણ નાટકનો કેવળ વિનાશ નહિં પણ ક્ષય થયો જણાયછે. ચીન અને જાપાનમાં આ પ્રકારનાં કોઇ બાધક કારણ ન હોઈ નાટકની ઉત્પત્તિ સ્વતન્ત્ર રૂપે થયેલીછે.

+ આ વાતના આભાસિક અપવાદ આગળ ઉપર નોંધવામાં આવશે.

નાટ્યકલા તરફ સ્વાભાવિક વૃત્તિ અને શક્તિ એ ગુણ પણ જુદી જુદી પ્રજામાં નાટ્યકલાના વિકાસનું નિયામક બળ બનેછે. ગ્રીક લોકો રસિક કલાઓના સ્વાભાવિક શોકીન હોવાને લીધે એ પ્રજામાં નાટ્યકલાનો જેટલો વિકાસ થયો તેટલો શુષ્ક કાર્યપરાયણ રોમનોમાં સ્વતન્ત્ર રૂપે ન્હોતો. ગ્રીસમાં પણ એટિકાની બ્હાર નાટક અને નાટ્યકલાનો પ્રચાર ન્હોતો. સ્પેન અને પોર્ચુગલની પ્રજાઓ–વંશજાતિમાં અને ભાષામાં–નિકટ સંબન્ધવાળી છતાં, સ્પેનમાં નાટકકલા વિલક્ષણ વિકાસ પામી હતી, અને પોર્ચુગલમાં એ કલા ખેડાઈ જ નથી; એટલે સૂધી કે પ્રજાનું કોઇ નાટકગૃહ પણ એ લોકોમાં નથી. સ્પેનમાંથી આવતી નાટકમંડળીઓના–અપૂર્ણ સમઝાતી સ્પેનિશ ભાષામાં ભજવાતા ખેલો જોઈને જ એઓ સંતોષ માની રહ્યાછે. નાટકનાં ભાષાન્તર કે અનુકરણ કરવાનો પ્રયત્ન પણ કર્યો નથી. ઇટલીમાં પણ નાટ્યકલાની વૃત્તિની ખામી છે. અને તે રોમનો-માંથી ઊતરી આવી હોવી જોઇયે. 'ઓપેરા' અને 'બેલેટ' એ ઇટલી-માં ઉત્પન્ન થયેલાંછે–પરંતુ હેમાં નાટ્યકલાનો અંશ ગૌણ હોઈ સંગીત અને નૃત્યના અંશ પ્રધાન હોયછે. જર્મન પ્રજા તત્ત્વચિન્તન-પરાયણ વિશેષ હોવાથી નાટક અને નાટ્યકલા સંપૂર્ણરૂપમાં વિકાસ પામી નથી. પરંતુ ઇતર પ્રજાનાં લક્ષણોમાંના સર્વ કવિત્વમય અંશ લઈ પોતાનાં આગવાં લક્ષણો ઉમેરી નાટ્યકલાનું ઊંચું સ્વરૂપ સાધવા તરફ હેમનું વલણ છે. મોનિયર વુઇલિયમ્સ પોતાના Indian Wisdom નામના પુસ્તકમાં (બીજી આવૃત્તિના પૃષ્ઠ ૪૬૪મે) લખેછે:-" Semetic nations have never inclined towards theatrical representation. The book of Job is a kind of dramatic dialogue. The same may be said of parts of the song of Solomon, and there is occasional dialogue in the Makâmât of Al Hariri and Thousand and one Nights; but neither the

Hebrews nor Arabs seem to have carried dramatic ideas beyond this point."

"સેમેટિક પ્રજાઓનું વલણ નાટય અભિનય તરફ કદી થયું જણાતું નથી. જોબનું પુસ્તક તે કાંઈક નાટકરૂપ ઉભયાલાપ છે. 'સૉંગ ઑફ સૉલૉમન'માંના કેટલાક ભાગનું સ્વરૂપ પણ એ પ્રકારનું કહેવાય અને અલ હરીરીના 'મકામત' તથા 'એક હજાર ને એક રાત્રિયેા'માં પ્રાસંગિક ઉભયાલાપ આવેછે; પરંતુ યાહુદીઓ તેમ જ આરબેા નાટયકલાને આટલા ક્રમથી આગળ લઈ ગયા નથી."



પ્રકરણ ૪ થું.

પ્રાચીન ભરતખંડમાં નાટકો.

પ્રાચીન ભારત તરફ હવે દૃષ્ટિ નાંખિયે. અહિ તો નાટ્યકલા અતિ પ્રાચીન કાળમાં પ્રવર્તતી હોય એમ જણાયછે. વેબર પોતાના ભારત સાહિત્યના ઇતિહાસ (History of Indian Literature) માં કહેછે:—

નાટક......નટ, તે नृत् ધાતુના પ્રાકૃત બનેલા नट् ધાતુ ઉપરથી આવેલું રૂપ પાણિનિમાં પ્રથમ દૃષ્ટિયે પડેછે. વૈદિક સાહિત્યમાં નૃત્યનો ઉલ્લેખ ઠેર ઠેર જણાયછે, પણ તે મૂળ ધાતુ नृत्નાં રૂપોમાં.

નાટકનો વિકાસ નૃત્યમાંથી શરૂ થયેલોછે; સંગીત પ્રથમ નૃત્ય જોડે મળ્યું; પછી મૂકાભિનય, સમૂહયાત્રા (procession) અને ઉભયાલાપ, એ અંશો ભળ્યા. આ ક્રમે પરિણામે નાટકનો વિકાસ થયો. પાણિનિયે નટસૂત્રોનો ઉલ્લેખ કર્યોછે; હેમાંનો એક ગ્રંથ શિલાલીનો અને બીજો કૃશાશ્વનો રચેલોછે, 'શૈલાલી' અને 'કૃશાશ્વી' શબ્દોનો અર્થ 'નટ' થાયછે.

શતપથ બ્રાહ્મણમાં શૈલાલી હેવું ગોત્રનામ છે.

કુશીલવ—એમ પણ 'નટ'ના અર્થનો શબ્દ છે; પણ આશ્ચર્ય જેવી વાત એ છે કે પ્રાચીન હિન્દુ અને પારસીઓ બંનેએ માનેલા એક પુરાતન વીરપુરુષનું નામ પણ કુશીલવ છે.

વેબર नट ધાતુ તે नृत् એ પ્રાચીન ધાતુનું પ્રાકૃતીભૂત રૂપ માનેછે. એ વિશે વખતે સંશય ઉત્પન્ન થશે. પરંતુ વધારે વિચાર કરતાં એ કલ્પના અસંભવિત નથી લાગતી: त् નો ट અને ऋ નો अ એમ સંસ્કૃતમાંથી પ્રાકૃતમાં આવતાં વિકાર થાયછે; તેમ જ પ્રાકૃત ભાષાઓ સંસ્કૃતકાળથી ચાલી આવેલીછે એ પણ ધ્યાનમાં રાખતાં, આ કલ્પનાને પુષ્ટિ મળેછે.

વેબરનું વલણ એ મત તરફ છે કે પ્રાચીન સાહિત્યમાં જ્યહાં

જ્હાં **નટ** વિશે કહેલુંછે ત્હાં ત્હાં 'નૃત્ય'ને વિશે ઉલ્લેખ સમજ-વાનેા છે, નાટચને વિશે નહિં; નાટકની ઉત્પત્તિ સંસ્કૃત સાહિત્યના મધ્યકાળમાં હતી. (બૈાદ્ધ ગ્રંથેામાં નાટક અને નાટચને વિશે સ્પષ્ટ વચનેા છે તે વિશે વેબરને સંશય ઉત્પન્ન થાયછે, એ ગ્રંથેાના પ્રાચીનત્વ વિશે જ એ સંશય રાખેછે તેથી).

મરહૂમ હરિલાલ હર્ષદરાય ધ્રુવ* માનેછે કે પાણિનિના સમય-માં અને તેથી પણ પૂર્વે વૈદિક કાળમાં, નાટકેા હતાં. આધાર માટે પાણિનિયે કરેલેા નાટચસૂત્રેાનેા ઉલ્લેખ અને વેદમાં 'નટ' અથવા 'શૈલૂષ' વિશે ઉલ્લેખ એ વાતેા ઉપર ભાર મૂકેછે. વાસનેયી સંહિતા, તૈત્તિરીય બ્રાહ્મણ અને છાન્દેાગ્ય ઉપનિષદ્ હેમાં 'શૈલૂષ'નેા ઉલ્લેખ છે. છાન્દેાગ્ય ઉપનિષદ્માં નારદ મુનિયે સંગીત અને નૃત્ય કલાએાનેા અભ્યાસ કર્યાનું કહેલુંછે. પરંતુ આ સર્વમાં નૃત્ય વિશે વચનેા છે; અને નૃત્ય અને નાટચ એ બે એક વસ્તુ નથી.

ભરત નાટચશાસ્ત્ર વિશેના પેાતાના × નિબન્ધમાં હ. હ. ધ્રુવ હેવેા મત બતાવેછે કે એ ગ્રન્થ ઈસવી સનની પૂર્વે ચેાથા સૈકાના પ્રથમ ચતુર્થ ભાગમાં રચાયેા હશે. આં માટે આભ્યન્તર પ્રમાણ બતાવ્યાં-છે;—જે'વાં કે શક લેાકેા વિશે ઉલ્લેખ, અને યવનેા વિશે, જૈનેા વિશે, બૈાદ્ધેા વિશે, શ્રમણેા અને બીજા યતિયેા વિશે વચનેા. (ગ્રન્થ-ના હસ્તલેખમાં તેા શ્રમણ શબ્દ નથી પણ 'શ્રામિણ' છે પરંતુ હ. હ. ધ્રુવ કહેછે હેનેા કશેા અર્થ થતેા નથી, તેથી 'શ્રમણ' એમ માની લીધુંછે.). અર્થાત્—નાટચશાસ્ત્રની રચના નાટકેાના પૂર્વ અસ્તિ-ત્વની અપેક્ષા રાખે જ તેથી-ઈ. સ. પૂર્વે ચેાથા સૈકાના આરમ્ભની

* "Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists." ના Vol. I ના પૃષ્ટ ૨૯૯ મે આ ઉલ્લેખ એઓએ કર્યોછે.

× "Bharata Nāṭya Śāstra—or The Indian Dramatics by Bharata Muni"—"The Asiatic. Review" Vol. II, page 355, 1896 A. D.

પણ પૂર્વે નાટકો અને નાટ્યકલા પ્રચારમાં હોવાં જોઇયે એમ હેમના મતે ફલિત થાયછે.

પરંતુ આ વિશે મ્હારી અલ્પમતિ પ્રમાણે કાંઈક શંકાને અવકાશ છે. આ ગ્રન્થ એટલો પ્રાચીન ના હોઈ કાંઇક મોડા સમયમાં રચાયો હોવાનો સંભવ છે. હ. હ. ધ્રુવની એક દલીલ હેવી છે કે ગ્રન્થને અન્તેના આશીર્વાદ વચનમાં ગ્રન્થકારે પોતાના આશ્રયદાતાનું નામ મૂક્યું નથી. પરંતુ એ આશીર્વચનના છેલ્લા ચરણમાં *भवल नર-

* રા. હ. હ. ધ્રુવનો પ્રસ્તુત લેખ "The Asiatic Quarterly Review" માં પ્રગટ થયાનું ઉપર—ફુટનોટમાં—જણાવ્યું જ છે. તે લેખમાં સદરહુ શ્લોકમાં भवल નથી, भवतु છે; નીચે પ્રમાણે પંક્તિયો છે:—

किंचान्यत् संप्रपूर्णा भवति वसुमती नष्टदुर्भिक्षरोगा।

शान्ति र्गौब्राह्मणानां भवतु नरपतिः पातु पृथ्वीं समग्राम् ॥

(અહિં પ્રથમ પંક્તિમાં भवति તે भवतु ને બદલે ભૂલ્ય હશે એમ લાગેછે. અને "કાવ્યમાલા" ના અંક ૪૨ તરીકે પ્રગટ થયેલા 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર'માં भवतु એમ પ્રથમ પંક્તિમાં છે. બીજી પંક્તિમાં भवतु છે ત્હાં भवल એ આ નિબન્ધની કોક અન્ય પ્રસિદ્ધિમાં વાંચ્યાનું મ્હને સ્મરણ છે.—મ્હારો ભ્રમ હશે ?—પણ, भवतु એમ હોય તો, नरपतिः पातु पृथ्वीं समग्रां એમ સમગ્ર પૃથ્વીનું રક્ષણ કરવાની આશિષ અમુક નૃપવિશેષને વિશે યોગ્ય સંભવે તે સામાન્ય રૂપે નૃપને લગાડવામાં અર્થશિથિલતા મ્હને તો લાગેછે. આ પ્રશ્નમાં વધારે ઉંડા ઉતરવાનું પ્રયોજન નથી.

[પ્રસ્તુત બે પંક્તિમાંથી પ્રથમનો અર્થ સદરહુ નિબન્ધમાં રા. હ. હ. ધ્રુવે વિલક્ષણ કર્યોછે: "And what (is) more, that the earth (full of vasu or wealth) becomes full of Famine and Disease, (is) destroyed." આ અર્થદર્શન જોઈને તો અજબ જ થવાયછે. "પૃથ્વી (ધાન્યાદિકથી) પ્રપૂર્ણ અને દુર્ભિક્ષ (દુકાળ) તથા રોગ જેમાંથી નષ્ટ થયાછે હેવી થાઓ." એમ સ્પષ્ટ વ્યાકરણના નિયમથી સિદ્ધ, સરલ અર્થ થાય, ત્હાં "વસુથી ભરેલી દુર્ભિક્ષ અને રોગથી ભરેલી થાયછે, (તે) નષ્ટ થાયછે–હેવો અર્થ કેવી ભ્રાન્તાવસ્થામાં થઈ સકે તે કલ્પી સકાતું નથી. પરંતુ આ વિષયાન્તરતા છે, માટે બસ.]

પતિ છે તે શું છે? એ ઉપરથી કાંઈક કાલનિર્માણનું સાધન નહિં મળી સકે? આ દિશામાં શેાધ ચલાવે તેા પ્રકાશ મળવાનેા સંભવ છે. તેમ જ આ ગ્રન્થના કર્તૃત્વ સંબન્ધે હ. હ. ધ્રુવ કાંઈક ભ્રમમય શેળભેળ કરી દઈને ગ્રન્થની અતિ પ્રાચીનતા સ્થાપવા જાયછે, તે પણ દૃઢ પાયા ઉપર રચના નથી. એક સ્થળે હ. હ. ધ્રુવ પેાતાના નિબન્ધમાં ભરતમુનિના કેાઇ શિષ્ય અથવા સંતાન નન્દિભરતની કૃતિ આ નાટચશાસ્ત્ર છે એમ અનુમાન કરેછે, અને તે સકારણ રીતે; અને લગભગ બીજે જ ક્ષણે એ મહામુનિ ભરતની મહાશક્તિ અને સંગ્રાહક જ્ઞાનવિસ્તારનાં વખાણ કરી એમ ભાસ આપેછે કે જાણે આ ગ્રન્થ ભરતમુનિનેા જ રચેલેા હેાય.

ભરતનાટચશાસ્ત્રનેા કાળ ગમે તે હેાય પણ એટલું તેા નિર્વિવાદ હેાવું જોઇયે કે નાટચશાસ્ત્રની ઉત્પત્તિ નાટકના ગ્રંથેાની પૂર્વે ના હેાઇ સકે, પછી જ સંભવે. કેમકે શાસ્ત્રમાં હેવાં સૂત્રેા પૂર્વસ્થિત સાહિત્ય વગેરે સામગ્રીમાંથી ખેંચી કઢાય. ભાષા પ્રથમ અને વ્યાકરણ પછી; કાવ્યગ્રન્થેા પ્રથમ અને કાવ્યશાસ્ત્ર પછી; ટૂંકામાં, લક્ષ્યગ્રન્થ પ્રથમ અને લક્ષણગ્રન્થ પછી,—એ તત્ત્વને અનુસારે નાટકગ્રન્થ અને નાટચશાસ્ત્રનેા પૂર્વાપરપણાનેા સંબન્ધ પણ સમઝવાનેાછે. આ ધેારણને પરિણામે નીચેનાં બે વૈકલ્પિક અનુમાન ફલિત થાયછે.

(૧) અત્યાર સૂધી જાણમાં આવેલા સંસ્કૃત નાટકગ્રન્થેા (અર્થાત્ ત્હેમાંના મુખ્ય મુખ્ય ગ્રન્થેા)ની પછી લાંબા કાળે આ ભરતનાટચશાસ્ત્રનેા ગ્રન્થ રચાયેા હશે;

અથવા તેા

(૨) હજી સૂધી જાણમાં ના આવેલું હેવું અતિ પ્રાચીન અને ઊંચા પ્રકારની કલાસંપૂર્ણતાવાળું નાટકગ્રન્થેાનું સાહિત્ય આ ભરતનાટચશાસ્ત્રની પૂર્વે લાંબા કાળ ઉપર અસ્તિત્વમાં હશે.

સંભવાસંભવનું તેાલન કરતાં પ્રથમના અનુમાનને પુષ્ટિ વધારે મળેછે એમ મ્હારી અલ્પ મતિમાં ઊતરેછે. મુખ્ય એક કારણ

એ છે કે આ ભરત નાટ્યશાસ્ત્રના ગ્રન્થમાં +કેટલાક વિષયો હેવા ચર્ચાયાછે કે જે ઇતિહાસના બહુ પાછલા અને અર્વાચીન સમયમાં જ પ્રગટ થયેલાછે, જે'વા કે રસ, નાયકનાયિકાભેદ, રૂપકના પેટાવિભાગ, ઇત્યાદિ. સંસ્કૃત નાટકોમાં 'પ્રસ્તાવના'ના ભાગમાં ભરતમુનિને નાટ્યાચાર્ય કરીને વર્ણવ્યા હોયછે, અથવા નટોને ભરતપુત્રો કહ્યાછે, તે ઉપરથી આ અનુમાનને બાધ આવે એમ નથી. કેમકે–વેબરે (પોતાના Indian Literature ને પૃ. ૨૦૫ મે) કહ્યું છે તેમ–ઘણીવાર આ પ્રસ્તાવનાઓ નાટકોને ઘણા કાળ પાછળથી વળગાડેલી હોયછે.

તેમ વળી એમ પણ સંભવેછે કે આ નાટ્યશાસ્ત્રનો ગ્રન્થ પાછળના કાળની કૃતિ હોઈ, ભરતમુનિનાં નટસૂત્ર પ્રાચીન કાળમાં રચેલાં હોય, અને ત્હેના ઉપરથી આ નાટ્ય શાસ્ત્રની રચના થઈ હોય. માનવધર્મસૂત્ર અને મનુસ્મૃતિ વગેરે ગ્રન્થોની સ્થિતિનું સાદૃશ્ય લેતાં આ કલ્પના અસંભવિત નથી લાગતી. તો વળી એમ થશે કે એ પ્રાચીન નટસૂત્રોની પ્હેલાં નાટક ગ્રન્થોનું સાહિત્ય હોવું જ જોઇયે. પરંતુ એ વિશે તર્કવિતર્કમાં પડવાનું પ્રયોજન નથી. વિશેષ કારણ એ છે કે આપણા સંસ્કૃત ગ્રન્થોમાં પ્રાચીનતા, દેવલોકથી પ્રાપ્તિ, વગેરે હક સાબીત કરવાને સર્વ શાસ્ત્રાદિક ગ્રન્થોને પૌરાણિક અને કાલ્પનિક સ્વરૂપ આપવાનો પ્રચાર અતિ પ્રસિદ્ધ છે. પ્રસ્તુત નાટ્ય-

---

+ બુ. પ્ર. જુન ૧૯૧૦ પૃ. ૧૭૫-૧૭૬ મે (બેલ્વલકરના Deccan College Quarterly માંના લેખના ભાષાન્તરમાં) કેટલીક સૂચનાઓ છે—

ઉદા૦—રથની ગતિ શી રીતે અભિનયમાં બતાવવી; ભ્રમરથી થતો ગભરાટ શી રીતે બતાવવો; ઇ. ઇ. છે તે આ ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં હોય તો તે શાકુન્તલ, પ્રિયદર્શિકા વગેરેમાંના વૃત્તાન્તોને અનૂલક્ષીને જ સૂચનાઓ થઈ જણાવાથી એ નાટકોની પછી જ ગ્રન્થ થયેલો કહેવાય.

Imperial Gazetter of India (New Edition) ;Vol. III P. 264 ઉપરથી જણાશે કે A. A. MacDonell પોતાના સંસ્કૃત સાહિત્ય વિશેના લેખમાં 'ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર'ને ઈસવી સનના છઠ્ઠા સૈકામાં મૂકે છે.

શાસ્ત્રના ગ્રન્થમાં પણ નાટયની પ્રથમ ઉત્પત્તિ સ્વર્ગમાં કલ્પીછે. એ ગ્રન્થ પ્રમાણેઃ–કલિયુગના આરમ્ભમાં નાટકોની ઉત્પત્તિ થઈ. ઇન્દ્રે બ્રહ્માને કહ્યું:–હેવો એક ખેલ જોવાની મારી ઇચ્છા છે કે જે'માં દશ્ય અને શ્રવ્ય બંને અંશ હોય. આથી બ્રહ્માએ નાટયવેદ ઉત્પન્ન કર્યો. ઇન્દ્રના ધ્વજમહોત્સવને પ્રસંગે આદિમ નાટક ભરતમુનિ તથા નારદમુનિયે ભજવ્યું.

આ પ્રકારની પ્રાચીનતા સ્થાપવા માટેની કલ્પનાંશૈલી જાણીતી છે. તેમ જ હેવા પ્રકારમાં ઐતિહાસિક સત્યની કે બીજની અપેક્ષા રાખવાની નથી તેમ ઉદ્દેશ પણ નથી હોતો તે રા. આણંદશંકરના એક હમણાંના લેખ ઉપરથી બહુ સૂચક રીતે ઉપસ્થિત થાયછે. મરહૂમ ગોવર્ધનભાઈ વિશેના 'વસન્ત'ના સ્મારક અંકમાં એઓ લખેછેઃ–
" 'સરસ્વતીચન્દ્ર' એ અર્વાચીન સમયના હિંદુસ્તાનના સાંસારિક, રાજકીય, ધાર્મિક વગેરે મહાપ્રશ્નોની ચર્ચાનો 'આકરગ્રન્થ' છે. હાલની તરેહની પ્રસ્તાવનાને બદલે પ્રાચીન રીતિની હેની પ્રસ્તાવના લખાઈ હોત તો તે કદાચ આ પ્રમાણે લખાતઃ—

'કલિકાલમાં જ્યહારે ભરતખંડમાં મનુષ્યોની બુદ્ધિનો હ્રાસ થયો અને મહાભારતનું રહસ્ય સમઝી શકાયું નહિ. ત્યહારે વ્યાસજીએ પોતે દયા લાવીને મનુષ્યોને દેશકાલાનુસાર ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષ એમ ચતુર્વિધ પુરુષાર્થ સમઝાવવા માટે પ્રાકૃત ભાષામાં આ "સરસ્વતી ચન્દ્ર પુરાણ" રચ્યું.' "

('વસન્ત,' ચૈત્ર, સંવત્ ૧૯૬૩; પૃષ્ઠ ૨૪૮).

પરંતુ આ પ્રાચીન શોધના વિષયમાં અહિં બહુ ઊંડા ઉતરવાનું પ્રયોજન નથી. એટલું તો સર્વ લોકો સ્વીકારેછે કે નાટક અને નાટ્યકલા ભરતખંડમાં અતિ પ્રાચીન કાળમાં ઉત્પત્તિ પામ્યાં હતાં. " Indian Wisdom " નામના ગ્રન્થમાં મોનિયર વુઇલિયમ્સ લખેછેઃ—

"When we come to actual dramatic writing we are obliged to confess that its origin like that of epic poetry, and of nearly every department of Sanskrit composition, is lost in remote antiquity. There is evidence that plays were acted in India as early as the reign of As'oka in the 3rd century B. C." (P. 463).

"નાટકગ્રન્થોની રચના ઉપર આવિયે છિયે ત્હારે આપણે સ્વીકાર કરવો પડેછે કે વીરચરિતકાવ્યો તેમ જ સંસ્કૃત સાહિત્યના લગભગ સર્વ પ્રદેશોની પેઠે નાટકસાહિત્યની ઉત્પત્તિ અતિ દૂરસ્થ પ્રાચીન સમયમાં ગૂઢ રહેલી છે. છેક ઈસવી સન પૂર્વે ત્રીજા સૈકામાં અશોકના રાજ્યમાં હિન્દુસ્તાનમાં નાટકો ભજવાતાં હતાં એમ પ્રમાણ મળેછે."

આ સમયનાં નાટકોનું સ્વરૂપ મધ્યકાલીન સંસ્કૃત સાહિત્યમાંના નાટકો જેવું વખતે નહિં હોય. પરંતુ હાલ જણાયલાં નાટકોમાંના જૂનામાં જૂના નાટક–મૃચ્છકટિક–નો સમય જોતાં જણાયછે કે ઈસવી સનના પ્રથમ સૈકામાં અથવા તે પછીના સૈકામાં નાટકનું સ્વરૂપ પૂર્ણવિકાસમય બન્ધારણ પામ્યું હતું. મોનિયર વુઇલિયમ્સનું વચન ટાંકિયે:—

"At the same time the English reader, when told that the author of the earliast Hindu drama which has come down to us—the Mrichchhakaṭika or "Clay Cart"—probably lived in the 1st or 2nd century of the Christian era, will be inclined to wonder at the analogies it offers to our own dramatic compositions of about fifteen centuries later. The dexterity with which the

plot is arranged, the ingenuity with which the incidents are connected, the skill with which the characters are delineated and contrasted, the boldness and felicity of the diction are scarcely unworthy of our own great dramatists. Nor does the parallel fail in the management of the stage-business, in minute directions to the actors and various scenic artifices. The asides and aparts, the exits and the entrances, the manner, attitude, and gait of the speakers, their tones of voice, tears, smiles and laughter are as regularly indicated as in a modern drama."

("INDIAN WISDOM.")

" તેમ વળી આપણને મળી આવેલાં નાટકોમાંથી પ્રાચીનતમ નાટક–મૃચ્છકટિક–નો કર્તા ઘણું કરીને ઇસવી સનના પ્રથમ અથવા બીજા સૈકામાં હયાત હતો એમ અંગ્રેજ વાચકને કહીશું તો એ કાળથી પંદર સૈકા પછીના આપણા દેશોના નાટક ગ્રન્થોની જોડે હેમાં જે અનેક સરખાપણાં નજરે પડેછે તે જોઈને હેને આશ્ચર્ય થશે. એ નાટકમાં વસ્તુસંકલનાનું ચાતુર્ય, વૃત્તાન્તોની ગૂંથણીની બુદ્ધિમત્તા, પાત્રોની સ્વભાવરેખાનાં આલેખન તથા પરસ્પર વિલક્ષણતાના પ્રદર્શનનું કાશલ, અને ભાષાશૈલીની પ્રગલ્ભતા તથા સુભગતા, આ સર્વ ગુણો આપણા પોતાના મહાન્ નાટકકારોની યોગ્યતાને પ્હોચાડે હેવા જણાયછે. તેમ જ રંગભૂમિની કાર્યવ્યવસ્થાની બાબતમાં, નટોને ઝીણામાં ઝીણી સૂચનાઓમાં, અને દશ્યરચનાની જુદી જુદી યુક્તિયોમાં પણ આપણા નાટકો જોડેનું સાદશ્ય તૂટતું નથી. સ્વગત અને જનાન્તિક વચનો, પ્રવેશ અને નિષ્ક્રમણ, બોલનારાં પાત્રોની વર્તનની રીતિ, ઊભા રહેવાની સ્થિતિ,

અને ચાલવાની ઢબ, હેમના બોલવામાં સ્વરવિકૃતિયો, અશ્રુપાત, સ્મિત, હાસ્ય;–આ સર્વ એ નાટકમાં આધુનિક નાટકોની પેઠે જ નિયમસર સૂચવાયલાં જોવામાં આવેછે. ”

આમ ત્હારે આપણે જાણેલા જૂનામાં જૂના નાટકના બંધારણમાં અર્વાચીન પાશ્ચાત્ય નાટકોના જેવી પૂર્ણ વિકાસસ્થિતિ દૃશ્યમાન થાયછે. એ ઉપરથી આપણા પ્રાચીન ભારતમાં નાટયકલાનો પણ પૂર્ણ વિકાસ આજથી લગભગ બે હજાર વર્ષ ઉપર થયેલો માનવાને આધાર મળેછે. નાટક અને નાટયકલા એ બંને પરસ્પર જોડાયલાં હેવાં છે કે આ ઐતિહાસિક અનુમાન અભિનયકલાને પણ લાગૂ પાડી સકાશે. ત્હેમાં ખાસ કરીને ઉપરના ઉતારામાંના ઉત્તરાર્ધમાં નાટયકલાના અંશો વિશે જ વચનો છે તે આ અનુમાનને પુષ્ટિ આપેછે.

ઈ. સ. ના ૬ઠ્ઠા સૈકામાં મહાકવિ કાલિદાસનાં નાટકો, ૭ મા સૈકામાં રત્નાવલી નાટિકા, નાગાનન્દ નાટક; ૮ મા સૈકામાં મહાકવિ ભવભૂતિનાં નાટકો; અને પછી ૯ માથી ૧૨ મા સૈકામાં બીજાં નાટકો, મુદ્રારાક્ષસથી માંડીને વેણીસંહાર પર્યન્તઃ–આ નાટકોનો કાળ લગભગ પાંચ સૈકા ઉપરાંત સુધી જ્વલંત કીર્તિવાળો હતો તે તો સુપ્રસિદ્ધ છે.

ત્હારે ઉપરના ઐતિહાસિક દર્શનનો સાર નીચે પ્રમાણે નીકળેછેઃ–

વૈદિક કાળમાં નાટકકલાનું અસ્તિત્વ શંકાગ્રસ્ત છે; નૃત્યકલાનો જ સંભવ લાગેછે. પાણિનિના સમયમાં પણ તેમ જ.

અશોકના સમયમાં–અર્થાત્ ઈ. સ. પૂર્વે ૩જા સૈકામાં નાટકો ભજવાતાં હતાં.

ઈ. સ. ના ૧લા અથવા ૨જા સૈકામાં હાલ જાણીતું પ્રથમ નાટક–મૃચ્છકટિક (શૂદ્રક રાજાનું)—રચાયું.

પછી છઠ્ઠાથી ૧૨ મા સૈકા સૂધી કાલિદાસ, બાણ (અથવા હેનો આશ્રયદાતા હર્ષ) ભવભૂતિ વગેરેનાં નાટકો જોવામાં આવેછે;

તે પછી મુસલમાનોનું રાજ્ય દાખલ થયા પછી નાટક અને નાટયકલા ક્ષીણુ થતાં ગયાં એ વાત ઉપર નોંધી જ છે. હેનું મુખ્ય કારણુ મુસલમાન ધર્મના મતોનું નાટયકલા જોડે અસંવાદીપણું તે વિશે પણુ ઇશારો કર્યો જ છે. બીજું કારણુ-ગૌણરૂપ-એ જણાયછે કે એ સમયમાં સાહિત્યનો પ્રવાહ આખ્યાન, કથા, ધર્મગ્રન્થો ઇત્યાદિ માર્ગ તરફ વળી ગયો. અને તે ગ્રન્થો ચાલૂ દેશી ભાષામાં રચાવા લાગ્યા; સંસ્કૃતનો બહુધા ત્યાગ થયો.

યૂરોપનાં આજથી આશરે પાંચસેં વર્ષ ઉપરનાં નાટકો અને આ આપણાં પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકો વચ્ચે ઉપર સૂચવેલા સાદૃશ્ય ઉપરથી એમ અનુમાન કરવાનું કારણુ નથી કે એ યૂરોપિયન નાટકોનાં પૂર્વજ-ગ્રીક નાટકો-કનેથી આપણા પ્રાચીન નાટકસાહિત્યે કાંઇ ગ્રહણુ કર્યું હશે. હેવા અનુમાનની વિરુદ્ધ મુખ્ય બે કારણો છે. એક એ કે પાંચસેં વર્ષ ઉપરનાં યૂરોપિયન નાટકો અને પ્રાચીન ગ્રીક નાટકો એ બે વચ્ચે બંધારણુ વગેરેને સંબન્ધે મૂલગત ભેદ છે; અને બીજું એ કે ઉપર નાટકસાહિત્ય અને નાટયકલાની ઉત્પત્તિ વિશે કહ્યુંછે તેમ સર્વ પ્રજામાં નાટયની વૃત્તિ સ્વતન્ત્ર રીતે જ-અન્યોન્યની અપેક્ષા વિના જ-પ્રગટ થાયછે અને હેનો વિકાસ પોતપોતાનાં સાંસારિક સંસ્થા, સ્વભાવ લક્ષણુ વગેરેને અવલમ્બીને પોતાની મેળે જ બહુધા થાયછે.

'બહુધા' એમ વિશેષક વચન મૂકવાનું કારણુ એ છે કે એક પ્રજા બીજી પ્રજા જોડે ગાઢા સંબન્ધમાં આવેછે ત્ય્હારે તો-અને ક્વચિત્ ટૂંકા સંબન્ધને પ્રસંગે પણુ-એકની સંસ્થાઓની છાયા બીજીની સંસ્થાઓ ઉપર પડેછે. આપણી હાલની જ સાહિત્યની સ્થિતિ તરફ નજર કરીશું તો પાશ્ચાત્ય કવિતાની છાયા આપણી ગુર્જર કવિતા ઉપર કેટલી બધી દૃઢ અને સ્પષ્ટ પડેલી જણાયછે? તેમ અન્ય વિષયોમાં પણુ જોઈ લેવું. પ્રાચીન ભારતના જ્યોતિષ ઉપર ગ્રીક શાસ્ત્રના સંસ્કાર પડેલા પ્રસિદ્ધ છે. તો પ્રશ્ન એ થાયછે કે

પ્રાચીન ભારતનાં નાટક અને નાટ્ય ઉપર કોઇ ઇતર પ્રજાનાં નાટક નાટ્યોની છાપ પડેલી કે કેમ ? ઇતિહાસથી જણાયછે કે ભારત પ્રજાને પ્રથમ ગ્રીક અને પછીથી મુસલમાન પ્રજાઓ જોડે સંઘર્ષણ અને પ્રસંગ પડયા હતા. ત્હેમાં મુસલમાન પ્રજાઓમાં તો નાટકનું અસ્તિત્વ જ ન્હોતું; એટલે રહી એક ગ્રીક પ્રજા. તો ગ્રીક લોકોનાં નાટકોની અસર સંસ્કૃત નાટકો ઉપર કાંઈ પણ પડેલી કે કેમ ?

આ પ્રશ્ન વિશે ઇતર વિદ્વાનો શું કહેછે તે તપાસિયે. વેબર આ પ્રશ્ન વિશે સંશયમાં દોલાયમાન રહેછે, ગ્રીક નાટકના સંસ્કાર ભારત નાટક ઉપર પડયા હતા એમ માનવા તરફ અને વળી ના માનવા તરફ એમ એનું વલણ જણાયછે. ચેમ્બર્સ Encyclopoedia માં લખનાર નીચે પ્રમાણે લખેછેઃ—

" It (the Indian drama) only dates back to a time when the intercourse between Greece and India was close and frequent."

"હિન્દુસ્તાનનાં નાટકોનો આરમ્ભ ફક્ત ગ્રીક લોકો જોડે હિન્દુસ્તાનનો વ્યવહાર નિકટ અને બહુવાર ચાલનારો થયો તે કાળથી જ છે."

આ વચનમાં ગ્રીક નાટકના સંસ્કાર વિશે સ્પષ્ટ વચન નથી. પરંતુ એથી પણ વધારે ભારે હક કરનારો ભાવ સમાયોછે. ગ્રીક સંસર્ગની પૂર્વે હિન્દુસ્તાનમાં નાટકો હતાં જ નહિં એમ કહેવાની ધૃષ્ટતા હામાં સમાયલીછે.

આથી વિરોધમાં વધારે વજનદાર વિદ્વાનનું વચન જોઇયે. મોનિયર વુઇલિયમ્સ પોતાના Indian Wisdom નામના પુસ્તકમાં (પૃ. ૪૬૩–૪૬૫માં) લખેછેઃ—

" At that period (i. e. in the reign of As'oka in the 3rd century B. C.) intercourse between India and Greece had certainly commenced, but it does not appear that the Hindus either bor-

rowed the matter or the form of any of their dramas from the Greeks. (See Lasson's Indian Art II, 507)."

" એ સમયમાં (એટલે કે ઈ. સ. પૂર્વે ત્રીજા સૈકામાં અશોકના રાજ્ય વખત) હિન્દુસ્તાન અને ગ્રીસ વચ્ચે વ્યવહાર શરૂ થયો હતો એ નક્કી છે; પણ એમ જણાતું નથી કે ગ્રીક લોકો કનેથી હેમના નાટકોનું વૃત્તાન્ત અથવા સ્વરૂપ હિન્દુઓએ લીધાં હોય."

વળી એ પુસ્તકમાં લખેછે:—

" At least its (i. e. the drama's) independent origin in Greece and India—both which countries gave birth independently to epic poetry, grammar, philosophy and logic—can scarcely be called in question, however probable it may be that an interchange of ideas took place in later times. In fact, the Hindu drama, while it has certainly much common with the representations of other countries, has quite a distinctive character of its own which invests it with great interest."

" કાંઇ નહિ તો જેમ ગ્રીસ અને હિન્દુસ્તાન એ બંને દેશમાં મહાકાવ્ય, વ્યાકરણ, તત્ત્વજ્ઞાન, અને તર્કશાસ્ત્રનો ઉદ્ભવ અન્યોન્યથી નિરપેક્ષ થયોછે, તેમ એ બે દેશોમાં નાટકની ઉત્પત્તિ પણ સ્વતન્ત્ર રીતે થઈ હતી તે વિશે ભાગ્યે જ શંકાને માર્ગ રહેછે; પછી પાછળના સમયમાં એ બે દેશો વચ્ચે વિચારોની આપલે થયેલી એ જાણે સંભવિત હોય તે જુદી વાત છે. વસ્તુતઃ હિન્દુ નાટકમાં બીજી પ્રજાઓના નાટકોની સાથે સમાન અંશ ઘણા છે એ નિઃસંશય છે, તોપણ હિન્દુ નાટકમાં પોતાનું એક પ્રકારનું અન્યવિલક્ષણ સ્વરૂપ છે, અને તે એ નાટકમાં વિશેષ રસ સમર્પેછે."

ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં એક વાર્તા છે-જ્હેમાં એમ સાર છે કે સુર અને અસુરો વચ્ચે નાટ્યકલા બાબત વાદ થયો અને વિરૂપાક્ષે અસુરોનો પક્ષ તાણ્યો; તે વાર્તા વિશે મરહૂમ હ. હ. ધ્રુવ હેમના એ વિશેના નિબન્ધમાં લખેછે:—

"If this be the fact (i. e. ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર is not taken beyond tho 1st quarter of the 4th century B. C.) the claim of Virūpāksha might have been based on surer grounds and in a solid historic basis,-that the new foreigners and countrymen of Alexander and Megasthenes had told the people of India that they too had a prior claim to the Drama. This does not necessarily mean that one was indebted to the other for the valuable possession. But there was a time when the foreigners witnessed the strange Drama; when they saw themselves excelled, perhaps their leader put in his caveat, ending in a perfect reconciliation as seen above in the myth narrated here."*

"ભરતનાટ્ય શાસ્ત્ર ઈ. સ. પૂર્વે ચોથા સૈકાના પ્રથમ ચતુર્થાંશથી પૂર્વે જઈ સકે એમ નથી એ વાત ખરી માનિયે તો વિરૂપાક્ષનો દાવો વધારે ખાતરી લાયક પાયા ઉપર સ્થપાયલો અને દૃઢ ઐતિહાસિક પાયા ઉપર રચાયલો હોવો જોઇયે; તે એ કે નવા પરદેશીઓએ, અર્થાત્ અલેકઝાંડર અને મિગેસ્થિનીસના દેશબન્ધુઓએ, હિન્દુસ્તાનના લોકોને કહેલું કે નાટકને વિશે હમારો પણ તમારી

* "Bharata Nāṭya Śāstra."
The Asiatic Quarterly Review Vol. II, page 356, 1896 A. D.

પૂર્વે હક છે. આ ઉપરથી એમ કાંઇ અવશ્ય ફળતું નથી કે એ કીમતી મિલકત માટે એક પ્રજા બીજાના ઋણમાં હતી. પરંતુ હેવો વખત એક હતો (? હશે) કે જે વખત એ પરદેશીઓએ વિચિત્ર નાટક દીઠું અને હેમાં પોતાના કરતાં હિન્દુઓને ચઢિયાતા જોઈને વખતે હેમના અગ્રણીએ પોતાની તરફથી ચેતવણી મૂકી, અને હેને પરિણામે ઉપર કરેલી વાર્તામાં જણાયછે તેમ સંપૂર્ણ સલાહ થઈ."

આ સ્થળે કહેવાની ફરજ છે કે આ ઉતારામાં હ. હ. ધ્રુવે જે બધા તર્કને વાસ્તવિક વૃત્તાન્તનું દૃઢ રૂપ આપ્યુંછે. ત્હેને માટે એ ગ્રન્થમાં કશો પણ આધાર નથી. સુર અને અસુરો વચ્ચે તકરાર થઈ એટલા બીજ ઉપર જ આ બધી તર્કપરંપરા હેમણે ઉપજાવી કાઢી લાગેછે. અને ભરતનાટયશાસ્ત્રના કાળ વિશે મ્હેં ઉપર એક સ્થળે શંકાનાં કારણો બતાવ્યાંછે તે ઉપરથી વિશેષ રીતે આ તર્કરચના શિથિલ થઈ જાયછે.

પરંતુ આ સર્વ ચર્ચા ઉપરથી એટલું તો સિદ્ધ થાયછે કે ભરતખંડમાં નાટયકલા ગ્રીકના સંસર્ગનો સંસ્કાર પામ્યા વિના સ્વતન્ત્ર રીતે ઉદ્‌ભવ પામેલી હતી. ગ્રીક નાટકના અને હિન્દુ નાટકના સ્વરૂપ વચ્ચે કેટલો મૂલગત ભેદ છે તે વિચારતાં આ સંસ્કારગ્રહણની કલ્પનાની નિર્બળતા જણાઈ આવેછે. ગ્રીક નાટકમાંનું chorus (ગાયકમંડળ) સંસ્કૃત નાટકમાં જણાતું જ નથી. માત્ર આરમ્ભમાં સૂત્રધારનું નાન્દીગાન આવેછે તે જુદા જ સ્વરૂપનું છે. ગ્રીક chorus તો નાટકના આરમ્ભથી અન્ત સુધી રંગભૂમિ ઉપર રહેતું, ગાતું, વગેરે કાર્ય કરતું. ગ્રીક નાટકમાં નટની સંખ્યા વધારેમાં વધારે ત્રણની હતી; સંસ્કૃત નાટકમાં તો વાર્તાને અનુરોધે જોઇયે તેટલી વધતી. એકંદર રીતે સંસ્કૃત નાટકનું બંધારણ અર્વાચીન કાળના (અર્થાત શેકસપિયર વગેરેના સમયનાં) યૂરોપીઅન નાટકોને મળતું છે, અને ગ્રીક નાટકનું સ્વરૂપ તેથી તદ્દન ભિન્ન છે. જે વખત ગ્રીક નાટકનું બંધારણ સાદું, અવિકસિત હતું તે સમયમાં

સંસ્કૃત નાટક આમ પૂર્ણ વિકસિત સ્વરૂપ પામી ચૂક્યું હતું તે ઉપરથી સંસ્કૃત નાટકની અત્યન્ત પ્રાચીન ઉત્પત્તિનું અનુમાન સહજ રીતે થાયછે.*

ગ્રીક સંસ્કારની કલ્પનાના આધારમાં મુખ્ય બે વાતો બતાવાયછે. એક તો સંસ્કૃત નાટકોમાં યવનીઓ પરિચારિકા તરીકે આવતી ઠેકઠેકાણે જોવામાં આવેછે તે.+ પરંતુ આટલા ઉપરથી સંસ્કૃત નાટકને ગ્રીક નાટકની છાયા લાગ્યાના અનુમાન ઉપર એકદમ ઊતરી પડવાને પુરતું કારણ મળતું નથી. ગ્રીક સંસર્ગ પછી એ નાટકોની રચના થયેલી એથી વધારે ક્રમ અનુમાનનો જઈ સકશે નહિં.

બીજી વાત જરાક વિશેષ સયુક્તિકતાના આભાસવાળી છે. નાટકના પડદાનું નામ **जवनिका** એમ સંસ્કૃત નાટકોમાં જોઇયે

---

* સંસ્કૃત નાટક અને ગ્રીક નાટકના બંધારણના ઇતિહાસમાં વિપરીત ક્રમ જણાયછે. અતિ પ્રાચીનતમ કાળમાં સંસ્કૃત નાટકની ઉત્પત્તિ એક પાત્રના પઠનમાં થઈ હશે, પરંતુ આપણી જાણમાં તો જુનામાં જૂના સંસ્કૃત નાટકનું બંધારણ શેકસ્પીઅરનાં નાટકથી ભિન્ન નથી. માત્ર અતિશય અર્વાચીન ઇતિહાસક્રમમાં એક પાત્રનાં પઠનનું રૂપ દેખાયછે. હેવા નાટકને 'ભાણ' કહેછે. એક જ અંકનું એ નાટક હોયછે. હાલું (क) એક જ ભાણ જાણવામાં આવ્યુંછે. હેમાં લોકાચારનું ચિત્ર વિલક્ષણ છે. કોલાહલપુરના નગરમાર્ગમાં વસન્તોત્સવ પ્રસંગે જુદી જુદી જાતના લોકો પોતાને મળેછે, હેનાં વર્ણન ત્હેમાં નટ કરેછે.

[(क) આ વચન Encyclopoedia Britannica માંથી લીધુંછે. વસ્તુતઃ આ શિવાયનાં બીજાં ભાણ પણ પ્રસિદ્ધિમાં આવ્યાંછેઃ **चतुर्भाणी** હવે તો સુવિદિત છે.

"Bhāsa and the authorship of the thirteen Trivendrum plays" એ નામનો હીરાનન્દ શાસ્ત્રીનો નિબન્ધ, પૃષ્ઠ ૫ તથા ૬ જુવો.]

+ एष बाणासनहस्ताभिर्यवनीभिः परिवृत इतएवागच्छति प्रियवयस्यः (શાકુન્તલ નાટક, ૨)

प्रविश्य शार्ङ्गहस्ता यवनी (શાકુન્તલ નાટક, ૬)

प्रविश्य चापहस्ता यवनी (વિક્રમોર્વશીય નાટક, ૫)

છિયે. આ શબ્દનું બીજું રૂપ **यवनिका** એમ પણ કેટલાક માનેછે. અને તે યવનો કનેથી લીધેલી એમ કલ્પના કરાયછે. પરંતુ ક્ષણભર સ્વીકારિયે કે જવનિકાનું અંગ યવનો કનેથી વખતે હિન્દુ નાટકમાં આણ્યું હોય, અને તે યવનો કનેથી લીધેલો શબ્દ હોઈ મૂળ વસ્તુ પણ હેમની તોપણ તેટલા માત્ર એક આનુષંગિક અંશ ઉપરથી આખા નાટકની ઉત્પત્તિ ગ્રીક નાટકમાંથી થઈ માનવાને, અથવા તો ભરતખંડના વસ્તુગત સ્વરૂપ ઉપર ગ્રીક નાટકની સબળ સંસ્કારછાયા પડી ધારવાને કશો આધાર મળતો નથી. તેમ વળી 'જવનિકા' શબ્દની 'યવન' ઉપરથી વ્યુત્પત્તિ કાઢવામાં કાંઇક સંદેહને માર્ગ રહેછે તે પણ નોંધવું જોઇયે.*

પ્રકરણ ૫ મું.

અન્ય દેશોમાં નાટક અને નાટયકલા.

આમ એકંદર તપાસ કરતાં ભરતખંડમાં નાટક અને નાટયકલાની પ્રાચીનતા—અતિ પ્રાચીનતા—દૃષ્ટિગોચર થાયછે. હવે ઇતર દેશોમાં આ કલાની અને નાટકની સ્થિતિનું વીગતવાર દર્શન જરાક ટૂંકામાં કરી જઇયે. ભરતખંડમાં જોઈ ગયા; તે શિવાય પ્રાચીન તથા અર્વાચીન ગ્રીસ તથા રોમ, અર્વાચીન યૂરોપ, ચીન, અને જાપાન—આટલા પ્રદેશ શિવાય અન્ય સ્થળોમાં નાટકના અસ્તિત્વનાં ચિહ્‌ન જણાતાં નથી. (સિયામનાં નાટક તે ભરતખંડનાં નાટકની એક શાખા જ છે.) ઇરાનમાં, અરબસ્તાનમાં કે કોઈ મુસલમાન દેશોમાં નાટકની ઉત્પત્તિ કે સ્થિતિ નથી. મુસલમાની ધર્મમત એ સંસ્થાની વિરુદ્ધ છે. મુંબાઈમાં અને કેટલાક બીજાં સ્થળોમાં નાટક પારકામાંથી આણેલાં છે તે આકસ્મિક યોગ

* ભરતે કે કાલિદાસે जवनिका શબ્દનો ઉપયોગ કોઇ સ્થળે કર્યો નથી એમ. એસ. કે. બેલવલકર Deccan College Quarterlyમાં લખેછે. (હેનું ભાષાન્તર બુ. પ્ર. જૂન ૧૯૧૦ માં પૃ. ૧૭૮ મે જુવો.)

છે, પરંતુ એ ખેલોમાં હુસન અને હુસેન વગેરેના ઇતિહાસમાંના વૃત્તાન્તો વિષયભૂત થઈ Passion Plays કહેવાયછે ત્હેને એ વધારે મળતા આવેછે.

South Sea Islands (દક્ષિણ સમુદ્રના બેટા)માં નૃત્ય, સંગીત અને મુખપાઠની સાથે ખેલ થતા, ત્હેનું વર્ણન પ્રથમ કેપ્ટન કુકે આપેલું છે. સંસ્કારહીન આ નાટકો હતાં. પરંતુ હેમાં જીવન-વૃત્તાન્તના કોઇ ભાગનો અભિનય કરવાનો પ્રયત્ન થતો. આ જંગલી પ્રજાનું નાટક હતું એ ભૂલવાનું નથી.

પેરુમાં સ્પેનના લોકોએ એ દેશ જીત્યો તે વખત પછી તરત જ સ્પેનિશ પાદરીઓએ Quichua (ક્વિચુઆ) ભાષામાં એ દેશના લોકો કનેથી સાંભળીને ઉતારી લીધેલું એક નાટક જાણુમાં આવ્યું છે.

ઈજિપ્તમાં નાટકરૂપનું નાટક જાણ્યું નથી. પરંતુ નૃત્ય, સંગીત, કાંઈક મૂકાભિનય તરફ વલણ, ભાંડપરિહાસ વગેરેનાં ચિહ્‌ન નજરે પડેછે.

યૂરોપખંડમાં રોમન મહારાજ્યના વિનાશની સાથે બીજી બધી પ્રાચીન કલાઓ ભેગી નાટ્યકલા પણ પડી ભાગી. ક્રિશ્ચન ધર્મના આદિકાળમાં નાટ્ય જોડે કાંઇ પણ સંબન્ધ રાખનાર માણસને baptism (બેપ્ટિઝમ) મળતું નહોતું. ધર્મગુરુઓના આ અણુસમજૂ ઉત્સાહને અનુમોદન આપી જુલિયન શહાનશાહે એ જ પ્રકારનું આજ્ઞા-પત્ર કાઢ્યું. જુલિયનના કાયદાના પ્રચારના સમયમાં ક્રિશ્ચન લોકોના વિનોદાર્થે ક્રિશ્ચન ધર્મગ્રન્થને આધારે રચેલાં mysteries નામનાં ધાર્મિક નાટકો દાખલ કરવાનો પ્રયત્ન થયો. થોડો કાળ જતાં શુદ્ધ નાટકને બદલે સર્વ બાજૂ પ્રસરતા અન્ધકારમાં પ્રકાશ આપવાને Saturn-alian તમાશા, Feast of Fools અને Feast of the Ass જેવી રચનાઓ સિવાય કશું રહ્યું નહિ. (ધર્મસંસ્થા અને નાટક વચ્ચેના આ વિરોધનું એક પ્રકારનું પુનરાવર્તન ઇંગ્લાંડમાં Puritan સમયમાં થયેલું નજરે પડેછે.)

આ રીતે મધ્યકાળમાં યૂરોપમાં નાટક અને ત્હેને પરિણામે

નાટ્યકલા લગભગ વિલુપ્ત થયાં હતાં. હેનું પુનરુજ્જીવન પ્રથમ ઇટલીમાં ૧૬ મા સૈકાના આરમ્ભમાં થયું; સ્પેનમાં તેથી જરાક મોડું થયું (ત્ય્હાં ૧૭ મા સૈકાનો પૂર્વાર્ધ તો સ્પેનિશ નાટકના ઉત્તમ દીપ્તિકાળને આંકેછે); ફ્રાન્સમાં Corneilleના કાળમાં નાટક શરૂ થયું; જો કે નિયમપૂર્વક પંચાઙ્કી કરુણનાટક પ્હેલવ્હેલું રચનાર તરીકે હેની પૂર્વે Jodella આવેલો હતો, અને ત્હેની પણ પૂર્વે ઘણાંક Mystery, Morality, જાત્યનાં નાટકો, તથા કેટલાંક પ્રહસનો, રચાયાં હતાં; જર્મનીમાં ૧૭ મા સૈકાના શુમારમાં; (એ સૈકાના અન્ત ભાગમાં પણ નાટક સંબન્ધી રુચિ પચ્છાત સ્થિતિમાં હતી); અને ઇંગ્લાંડમાં ૧૬ મા સૈકાના મધ્ય સમયમાં એ સંસ્થાનું પુનરુજ્જીવન થયું. ત્ય્હાં નાટક કાંઇક અપરિપક્વ રૂપમાં હતું. Miracle Plays અને Moralities જાત્યના ખેલો Reformation ની પૂર્વે લાંબા વખતથી હતા અને તે પછી પણ ટક્યા હતા; એ ધર્મસંસ્થાએ ઉત્પન્ન નહિં કર્યા હોય, પરંતુ ધર્મગુરુઓએ હેનો જલદી સ્વીકાર કરી લીધો હતો, અને અનેકવાર ધર્મગુરુ Mysteriesના રચનાર હતા અને બહુવાર હેના ખેલમાં નટ તરીકે ભાગ લેતા હતા, એ પ્રકારના ખેલોનાં બન્ધનોમાંથી નાટક સંપૂર્ણરૂપે ૧૬મા સૈકાના મધ્ય ભાગમાં ઇંગ્લાંડમાં મુક્ત થયું.



પ્રકરણ ૬ ઠું.

નાટકના બંધારણનો ઐતિહાસિક વિકાસ હવે જોઇયે. નાટકનો વિકાસ થયા પછી અંકસંખ્યાનો નિર્બન્ધ દાખલ થયો જણાયછે; શેકસ્પીઅરના કાળમાં આરમ્ભમાં નાટકોના અંકવિભાગ અને પ્રવેશવિભાગ હાલની પેઠે થયેલા ન્હોતા. (Fortnightly Review, June 1907, p. 1107). ભરતખંડમાં તો નાટક જણાયાંછે ત્ય્હારથી જ અંકવિભાગ નજરે પડે-

નાટકનું બંધારણ; અંકવિભાગ.

છે. હેમાં અંકની અમુક સંખ્યા અમુક પ્રકારના નાટકમાં વગેરે મર્યાદાઓ નાટક સંબન્ધી લક્ષણગ્રન્થોમાં સ્થાપીછે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકમાં અંકવિભાગ ન્હોતા. નાટકમાં પાંચ અંક જોઇયે એ નિયમ પ્રથમ હોરેસે સ્થાપ્યો અને આધુનિક યૂરોપનાં નાટકમાં તે બહુધા પળાતો જણાયછે; પરંતુ તે કરુણરસનાટકોમાં.

નટની સંખ્યા

નટની સંખ્યા માટે નિયમ જૂના Attic કરુણરસનાટક શિવાય અન્યત્ર જોવામાં આવતો નથી. પ્રથમ એક નટ થેસ્પિસે દાખલ કર્યો; ગાયકમંડળને આરામ આપી મદદ કરવા માટે. પછી ઈસ્કાઇલસે (Aeschylus) બીજો એક નટ ઉમેર્યો; અને ગાયકમંડળનું કાર્ય ઘટાડી ઉભયાલાપને જ વસ્તુનું મુખ્ય અંગ સ્થાપ્યું. અને સોફોક્લિસે ત્રીજો નટ ઉમેરી એ અંશને સંપૂર્ણ કર્યો. આધુનિક નાટકોમાં તો ભરતખંડમાં તેમ જ યૂરોપમાં નટની સંખ્યાની મર્યાદા છે જ નહિ. અને કાંઇ બીજે જ છેડે જઈ નટમંડળના વિસ્તારમાં જ કાંઇ આકર્ષણ મનાતું જણાયછે.

પ્રસ્તાવના અથવા આમુખ

ભરતખંડનાં પ્રાચીન નાટકોમાં એક અન્યવિલક્ષણ અંશ પ્રસ્તાવના અથવા આમુખ તે છે. પાશ્ચાત્ય નાટકોમાં Prologue કોક વખતે દાખલ થાયછે. પરંતુ હેનું સ્વરૂપ જુદું છે. નાટકમાં આવનાર લગભગ સર્વ વૃત્તાન્તનો સંજ્ઞારૂપે જ ઇશારો કરી પ્રેક્ષક મંડળને વાકેફ કરનારું પદ્ય એક જ નટ પ્રથમ આવીને બોલી જાયછે તે Prologue. પરંતુ પ્રાચીન ભારત નાટકમાં આવનારી પ્રસ્તાવનાનું સ્વરૂપ તદ્દન જુદા પ્રકારનું અને કૌશલયુક્ત રચનાવાળું છે. એ પ્રસ્તાવનામાં સૂત્રધાર 'નાન્દી' ગવાઈ રહેતાં પ્રેક્ષક મંડળ આગળ પ્રસ્તુત નાટકના ઉપક્રમની ઇચ્છા પ્રગટ કરી, પછી નટી, અન્ય નટ, વગેરે જોડે સંલાપ આદરતાં પ્રસ્તાવનાના અન્તને નાટકના આરંભ જોડે ચાતુર્યથી જોડેછે; પ્રસ્તાવનામાંથી

નાટકમાં સંક્રમણ બહુધા સરલગામી જ થાયછે. શાકુન્તલ નાટકની મુદ્રારાક્ષસની વગેરે કેટલીક પ્રસ્તાવનામાં એ કૌશલ વિશેષ ચમત્કાર-વાળું છે તે સર્વને વિદિત છે. વિક્રમોર્વશીય, ઉત્તરચરિત, વગેરેમાં જરાક જુદી રીત્યે પ્રસ્તાવના તથા નાટક વચ્ચે ગ્રન્થિ જોડાઈછે તે પણ વિદ્વાનોથી અજાણ્યું નથી.

આધુનિક ગુજરાતી નાટકમાં એ પ્રકારની પ્રસ્તાવના માત્ર નર્મદાશંકરના 'દ્રૌપદીદર્શન'માં જોવામાં આવેછે. મણિલાલ નભુ-ભાઈ દ્વિવેદીકૃત 'કાન્તા' નાટકમાં 'પ્રસ્તાવના'નો અંશ આણ્યો જ નથી, અને કેવળ પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિ જ સ્વીકારીછે. "જયકુમારી વિ-જય" વગેરે આજથી ચાળીસ વર્ષ ઉપરનાં તથા તે નમૂના ઉપર રચાયલાં નાટકોમાં 'પ્રસ્તાવના' પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકોના ઢબની ના આણતાં સૂત્રધાર આવી નાટકના વૃત્તાન્તનું એક વાર સવિસ્તર સારવર્ણન ભાષણરૂપે કરી જાયછે. આ અરસિક પ્રકારનો હવે ત્યાગ-જ થયો જણાયછે. સ્વતન્ત્ર નાટક હજી બહુ લખાયાં નથી, પણ થોડાંઘણાં છે ત્હેમાં ત્યાગ થયોછે. અને તે ઇષ્ટ દિશામાં જ ગતિ થઈ છે.

(સૂત્રધાર—ગ્રીક chorus)

આ 'પ્રસ્તાવના' ઓમાં પ્રગટ થતા સૂત્રધાર વિશે તપાસ કરવામાં રસ પડે એમ છે. 'સૂત્રધાર'ની ઉત્પત્તિ તથા વિકાસ તપાસતાં 'પ્રસ્તાવના' ઓમાં હેનું જે કાર્ય પ્રત્યક્ષ થાયછે તેથી કાંઇક વિશેષ વિસ્તારનો વ્યાપાર હેનો હશે એમ લાગેછે. 'પ્રસ્તાવના' માંની પ્રાસંગિક સૂચનાઓ ઉપરથી જણાયછે જ કે માત્ર નાટકનો આરમ્ભ કરીને અદૃશ્ય થયા પછી હેનું કાર્ય સંપૂર્ણ થતું ન્હોતું. પ્રેક્ષકમંડળ-ની પ્રત્યક્ષ દૃષ્ટિ માટે હેનું કાર્ય સમાપ્ત થતું એ ખરું, પરંતુ પડદા-ની પાછળ રંગભૂમિની સર્વ વ્યવસ્થાનું કામ હેના જ તન્ત્ર નીચે ચાલતું. સર્વ નટવર્ગને પોતપોતાના કાર્ય ઉપર લક્ષ રાખવા બાબત આજ્ઞા કરવી વગેરે આડકતરી સૂચનાઓ પ્રસ્તાવનાઓમાં નજરે પડે

જ છે. વાસ્તવિક રીતે નાટકના સમગ્ર યન્ત્રને ચલાવવાનું સૂત્ર હેના હાથમાં જ રહેતું. Punch and Judy જેવા puppet-shows (પૂતળાં નચવવાના) ખેલ આપણુ દેશમાં-હમણાં હમણાંમાં જ લુપ્તવત્ થયેલા-પ્રાચીન કાળથી આવેલા હોવા જોઇયે. એ ખેલોમાં સર્વ પૂતળાંને પડદા પાછળ ગુપ્ત રહેલો ખેલાડી પોતાના હાથમાં રાખેલી દોરી ખેંચીને નચાવતો;* તે ઉપરથી આ નાટકના નટોને પોતપોતાની પાત્રવ્યવસ્થામાં પ્રેરનાર અગ્રણીને સૂત્રધારનું નામ આપેલું એમ સંભવેછે. હેવા પૂતળાંના ખેલમાં નાટકની પણ ઉત્પત્તિનું દર્શન સંભવેછે;× પરંતુ નાટક ઉપરથી અનુકરણરૂપે અલ્પ નમૂના

---

* જે ઉપરથી wire-puller શબ્દ પ્રસિદ્ધ છે.

Wire-puller = one who pulls the wire as of a puppet or marionette.

Marionette = a puppet moved by strings as on a mimic theatrical stage.

" મહાભારત "ના શાન્તિપર્વના અધ્યાય ૨૯૪ ના પાંચમા શ્લોકમાં આવેલા रूपोपजीवनं શબ્દનો સ્પષ્ટ સંભવિત અર્થ વારાઙ્ગનાવૃત્તિ મૂકીને નીલકંઠ પંડિતે પોતાની ટીકામાં जलमंडपिका કરીને વિશેષ માહિતી નીચે પ્રમાણે આપીછે:—

रूपोपजीवनं जलमंडपिकेति दाक्षिणात्येषु प्रसिद्धं यत्र सूक्ष्मं वस्त्रं व्यवधाय चर्ममयैराकारैः राजामात्यादीनां चर्या प्रदर्श्यते ॥

આપણે रूपोपजीवनના ખોટા અર્થના પ્રશ્ન જોડે સંબન્ધ નથી. અહિં તો એ જ જોવાનું છે કે નીલકંઠના સમયમાં ચામડાનાં પૂતળાં વડે રચાતા puppet-shows દક્ષિણમાં પ્રસિદ્ધ હતા.

આ સંબન્ધમાં અખો પણ આપણને મદદે આવેછે:—

" આલાં ચર્મ કેરાં બો રૂપ । નટ દેખાડે ભાત્ય અનૂપ ।
ચામખેડામાં બેઠો છપી । રમી રૂપ છપાવી લે ખપી ।
ખેલ ચાલે જે દીપક વડે । તેને અખા કાં ગે નવ નડે । "
(છપ્પા; વિશ્વરૂપ અંગ, શ્લો. ૧ લો.)

× હાવા puppet-show ના ખેલ પ્રાચીનતમ હોવાનું કારણ મનુષ્યસ્વભાવમાં જણાયછે. ઈ. સ. ૧૮૯૮માં બે છોકરાઓને (મ્હારો પુત્ર તથા

જેવાં પૂતળાં ખેલવવાં, એ અર્થસંબન્ધ વધારે સુઘટિત લાગશે.

પણ વેબર સૂત્રધારની વ્યુત્પત્તિ જુદી રીતે કાઢેછે. સૂત્રધાર એટલે માપવાની–આંકવાની–દોરી પકડનાર, અર્થાત્ સુતાર. (લાકડાંને કાપવા વ્હેરવા માટે ગેરૂમાં પલાળેલી દોરીથી લીટીઓ છાપવાનું કામ સુતાર–મુખ્ય મેસ્ત્રી–કરેછે તે સર્વને પરિચિત છે). સુતાર શબ્દ× **સૂત્રધાર** ઉપરથી થયોછે અને સૂત્રધારનો અર્થ સુતાર પણ છે હેમાં વાદનું કારણ નથી. પરંતુ નાટકનો સૂત્રધાર તે પૂતળાંના ખેલની દોરી ચલવનાર ખેલાડી ઉપરથી હોવાનું વધારે સંભવિત લાગેછે તે એ ખેલના અને નાટકના ઐતિહાસિક સંબન્ધ ઉપરથી જણાશે. નાટક જોડે સુતારનો શો સંબન્ધ તે પ્રથમ જડે એમ નથી. પરંતુ વેબર એ સંબન્ધ નીચે પ્રમાણે બતાવેછે. એ કહેછેઃ પૂર્વ કાળમાં યજ્ઞકાર્ય માટે મકાન ઊભાં કરવાનું કામ સૂત્રધારનું હતું–અને નૃત્ય તથા નાટય એ મકાનમાં થતાં; એ ઉપરાંત બીજી રમત ગમતોની વ્યવસ્થા કરવાનું કામ સૂત્રધારનું હતું. આ કલ્પના માટે આધાર કેટલો સબળ છે તે જરાક વિચારવાની વાત છે. પરંતુ હેમાં ઊંડા ના ઊતરતાં એટલું જ કહેવું બસ છે કે આ વ્યુત્પત્તિથી પણ સૂત્રધાર તે stage–manager રંગભૂમિનો વ્યવસ્થાપક હતો એમ જણાયછે. પૂતળાંના ખેલની દોરી હલાવનાર એ મ્હારી કલ્પના અને આ સુતારની વ્યુત્પત્તિ એ બેના ગુણદોષ વિશે વધારે લંબાણ

ભત્રીજો–બંને દસ વર્ષના–ને) મ્હેં **મર્ચંટ ઑફ વેનિસના** ન્યાયસભાના પ્રસંગને વિલક્ષણ રીતે ભજવતા જોયા હતાઃ લાકડાંના કડકા, રમકડાં વગેરે-ને **પોર્શિયા, શાયલૉક,** વગેરે પાત્રો બનાવી, ન્યાયસભામાં ગોઠવી, પછી બધો વૃત્તાન્ત પોતાના શબ્દોમાં પણ એ રમકડાં કને ભજવાવતા હતા. આ વૃત્તિ બાલસ્વભાવમાં રહેલી તે બહુ સૂચક છે. મનુષ્ય જાતિના આદિસમય-માં એ પ્રકારની વૃત્તિ બીજરૂપ હોઈ હાવા puppet–shows પ્રચારમાં આવેલા.

× **સૂત્રધારઃ** (સં); **સુત્તહારો** (પ્રા); પછી તકારમાં હકાર મળી જઈ સુત્થઆર, (અ અને આ મળી જઈ) સુથાર. (હાલ પણ કેટલાક જણ 'સુથાર' કહેછે). પછી હકારનો લોપ થઇ–સુતાર.

કરવાને સ્થળ નથી. નાટ્યગ્રંથમાં સૂત્રધારનું લક્ષણ નીચે પ્રમાણે આપ્યુંછે:—

नाट्यस्य यदनुष्ठानं तत्सूत्रं स्यात्सबीजकम्।
रंगदैवतपूजाकृत् सूत्रधार इति स्मृतः॥

ત્હેમાં તો 'સુતાર'ની કલ્પના નથી જ; પણ તેટલા ઉપરથી પ્રાચીન ઉત્પત્તિને બાધ આવતો નથી.

નાટકના પ્રાચીનતમ બંધારણમાં **सूत्रधार** અને **स्थापक** એમ બે ભિન્ન ભિન્ન અધિકારીઓ હતા. **सूत्रधार** તે નાટક સમગ્રનો ચાલક, Director, અને **स्थापक** તે રંગભૂમિનો વ્યવસ્થાપક, Stage-Manager, એમ વ્યવસ્થા હતી. **स्थापक** તે **सूत्रधार**ના હાથ નીચેનો અધિકારી, અને હેની નીચે વળી એક હેનો મદદગાર પણ રહેતો. "કર્પૂરમંજરી" માં નાન્દીનું ગાન સૂત્રધાર કરેછે એમ કેટલાક પંડિતો માનેછે, પછી તે ચાલ્યો જાયછે, ને તે પછી સ્થાપક આવીને પ્રસ્તાવના ચાલેછે. (Harvard Oriental Series માંનું "કર્પૂરમંજરી"; ડૉ. સ્ટેન કોનોનો હેમાં નિબન્ધ, પૃ. ૧૯૬; તથા એ જ પુસ્તકમાં નાટકના અંગ્રેજી ભાષાન્તરમાં પૃ. ૨૨૩ મે ૮ મી ટીપ જુવો.) આ ભેદનું દર્શન માત્ર કરીને અહિં ચૂપ રહીશું.

ગમે તેમ સૂત્રધારનું મૂળ સ્વરૂપ હો, પણ એટલું તો લાગેછે કે સૂત્રધારનો કાર્યવ્યાપાર આપણે જાણેલાં સંસ્કૃત નાટકોમાં પ્રસ્તાવનામાં પ્રગટ થાયછે તે કરતાં પણ વળી વિશેષ કોક કાળે હશે; પછી તે કાળ એ નાટકોની પૂર્વનો કે પછીનો તે કહેવું કઠણ છે. એ કાર્યવ્યાપારનું સ્વરૂપ આજથી આશરે ૪૦ વર્ષ ઉપર ગુજરાતમાં પ્રવેશ પામેલી દક્ષિણી નાટક મંડળીઓના સૂત્રધારમાં કાંઈક દૃશ્યમાન થાયછે. એ નાટકના કાર્યક્રમ વિશે આગળ ઉપર કાંઈક વિસ્તારથી વર્ણન કરાશે. અહિં એટલું જ કહેવું બસ છે કે એ નાટકોનો સૂત્રધાર-પોતાની જોડેના ગાયકમંડળસહિત—નાટકનો આખો ખેલ ચાલતા સૂધી રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ જ રહેતો; તથા નાટક-

ના ખેલમાં સંગીતાદિકથી ભાગ લેતો. એ સૂત્રધાર અને ગાયકમંડળ જો કે ગ્રીક નાટકના Chorus (ગાયકમંડળ)થી બહુ રીતે જુદા પ્રકારનાં કાર્ય કરતાં હતાં તો પણ એ ગ્રીક Chorus જોડે હેની સરખામણી કરવી અનુચિત નહિં ગણાય; કાંઇક સમાન અંશને લીધે એ સરખામણી આપોઆપ પ્રાપ્ત થાયછે. સમાન અને અસમાન બંને અંશો સ્પષ્ટ રૂપે જણાય તે માટે એ બંનેનાં સ્વરૂપ સ્હામસ્હામાં મૂકું છું:—

ગ્રીક Chorus	જૂની દક્ષિણી નાટક મંડળીના સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ.
૧ Chorusમાં સ્ત્રીઓ તેમ પુરુષો બંને હોતાં.	૧ ફક્ત પુરુષો.
૨ આખો ખેલ પૂરો થતા સૂધી રંગભૂમિ ઉપર Chorus રહેતું.	૨ સૂત્રધાર તથા ગાયક-મંડળ પણ તે પ્રમાણે બધો વખત રહેતું.
૩ Chorus રંગભૂમિ ઉપર પ્રેક્ષક તરીકે, અથવા સાક્ષી તરીકે, રહેતું. ખેલમાં વિરામ પડે ત્હારે એ ગાયકમંડળ થયેલા ખેલના વિષય વિશે પદ્ય ગાતું અથવા બોલતું; આથી ખેલ ભજવનારાઓથી થયેલી અસર અથવા લાગણીમાં વધારો કરવાનું કાર્ય થતું. Hamlet, Act III scene II માં પેટા નાટકનો એક નટ રંગભૂમિ ઉપર આવતાં હેમલેટ કહે છે:–This is one Lucianus, nephew to the	૩ સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ પ્રેક્ષક કે સાક્ષી રૂપે નહિં પણ સંગીતમય prompter (પ્રેરક-જન) ની પદવીએ રહેતું. થયેલા ખેલ વિશે નહિં, પણ થનાર ખેલ વિશે એ ગીત ગાતું (કદી પણ બોલતું નહિં, હમેશાં ગાતું); અર્થાત્ ગીતમાં વિરામ પડતાં નટ-વર્ગ ગદ્યમાં એ ગીતાર્થનો અનુવાદ કરતા. તેમ જ અમુક પાત્ર કે પાત્ર-વર્ગ આવતા પ્હેલાં હેના પ્રવેશનાં સૂચક ગીત એ ગાયકમંડળ ગાતું. એક નાટકમંડળીમાં નટ

king' તે સંબન્ધે ઓરીલિયા- કહેછેઃ-you are as good as a chorus. આ ઉપરથી લાગેછે કે ગ્રીક કોરસ નાટકમાં બનવાના બનાવ પણ વર્ણવતું અને નટનાં ઓળખાણ પણ આપતું.

વર્ગ પણ સૂત્રધારના ગાયકમંડળની જોડે પોતાની ભૂમિકાનાં પદ્યો ગાતા અને પછી ગદ્યમાં અનુવાદ પાછા કરતા. લગભગ 'ઑપેરા' જેવું રૂપ આમ આવતું. ફેર એટલો કે ગાયકમંડળ પણ જોડે ગાતું; તેમ ગદ્યમાં પાછો અનુવાદ થતો. (આમ મ્હને ઝાંખું સ્મરણ છે). આ નવી યોજના કાંઇ બહુ સ્તુતિપાત્ર ગુણ તરીકે ગણાતી !

૪ કોઇ કોઇવાર chorus નાટકમાંનાં પાત્રોની તરફ અથવા વિરુદ્ધ પક્ષ ધરતું હોય એમ શીખામણ, અથવા આશ્વાસન, દેતું, અથવા પ્રોત્સાહન અથવા નિષેધ કરતું.

૪ આ પ્રકાર સૂત્રધારના ગાયકમંડળમાં ન્હોતો. ઉપર કહેલો એક જ મંડળીનો પ્રકાર–પાત્રવર્ગ ગાયકમંડળ જોડે ગાય તે–જુદી જાતની વાત હતી.

૫ કોઇ કોઇવાર chorus ના બે વિભાગ પડતા અને એ બે વિભાગ વારા ફરતી સ્હામસ્હામા ગાતા અથવા બોલતા. આ બે વિભાગ રંગભૂમિની એક બાજૂથી બીજી બાજૂ ફરતા.

૫ સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ અવિભક્ત રહી અચળ જ રહેતું અને બધા સાથે મળીને જ ગાતા.

૬ થેસ્પિસે પ્રથમ દાખલ કરેલો નટ chorus ની જોડે વારાફરતી ગીત ગાવાને બદલે એ ગાયકમંડળના નાયક–જેને

૬ સૂત્રધાર જોડે કોઇ પણ પાત્રજન વાર્તાલાપ કરતાં નહિં. (ફક્ત વિદૂષક, અને આરમ્ભે આવાહન કરેલાં ગણ-

Coryphocus કહેતા હેની-જોડે પોતાનો વાર્તાલાપ કરતો.

૭ પ્રાચીન chorus નું સંગીત શી રીતે રચાતું અથવા હેનું સ્વરૂપ શું હતું તે ખાતરીથી જણાતું નથી. સંભવ હેવો લાગેછે કે એ બહુધા પદ્ય નહિં પણ આન્દોલનયુક્ત ગદ્યમાં સાવેગ ભાષણ હતું, અને નિ:-સંશય બહુ જ સાદું હોતું.

૮ Chorus ના સંગીતમાં વાદ્ય સામગ્રીમાં વાંસળીઓ હોતી.

૯ Chorus ના મંડળને માટે હેમનો મુખ્ય માણુસ પોશાક તથા masks (કૃત્રિમ મુખો) પૂરાં પાડતો.

૧૦ શીખવતી વખત chorus-ના મંડળને હેમનો નાયક ખાવાનું પૂરું પાડતો તથા રહે-વાને મકાન આપતો.

૧૧ બેકસની વેદિ(thymele)-નાં પગથિયાં ઉપર chorusનો નાયક વચમાં અને હેની આસપાસ ગાયકમંડળ એમ ઊભાં રહેતાં.

પતિ સરસ્વતી કાંઈક, સંલાપ કરતાં; પરંતુ નાટકવૃત્તાન્તમાં પાત્રજન તો ના જ કરતાં).

૭ સૂત્રધારના ગાયકમંડળનું સંગીત સારો વિકાસ પામેલી કલાયુક્ત હોતું;અને મરાઠી આ-ખ્યાનોમાંની કવિકૃત પૂર્ણ રચના-વાળી કવિતાઓ ગવાતી.

૮ સૂત્રધારના ગાયકમંડળને મૃદંગ, મંજીરા, તંબૂરો, એ વાદ્ય-સામગ્રીની મદદ રહેતી.

૯ સૂત્રધારના ગાયકમંડળને ખાસ પોશાક ન્હોતા, તેમ કૃત્રિમ મુખો તો ન્હોતાં જ.

૧૦ સૂત્રધારના ગાયકમંડળ-ની સ્થિતિ જુદી જ હતી. એ આખી નાટકમંડળીના માલિકના આશ્રયમાં હતી.

૧૧ સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ તો જમીન ઉપર જ રંગભૂમિ-ની બાજૂ ઉપર ઊભું રહેતું; કોઇ દેવ દેવતાની વેદિનો પ્રસંગ જ હોતો નહિં.

બીજી હકીકત પ્રમાણેઃ—રંગભૂમિઉપર એક ભાગ orchestra નામનો રાખવામાં આવતો ત્હાં chorus રહેતું. Orchestra થી ૩ થી ૫ ફુટ ઊંચી રંગભૂમિ હોતી.

પેલોપોનીશિયન લઢાઈ પછી નવા oligarchy (અલ્પ મંડળના રાજ્યતન્ત્ર)ના સમયમાં chorusને કાઢી નાંખવામાં આવ્યું હતું; કેમકે Middle Comedy માં નિન્દા કરવાના મુખ્ય સાધન તરીકે હેનો ઉપયોગ થવા લાગ્યો હતો.

ઉપરની સરખામણીમાંથી કેટલીક આધુનિક રંગભૂમિની સંસ્થા વિશે સહજ વિચાર આવશે. પ્રાચીન chorusની જગા લુપ્ત થઈછે; અને પાશ્ચાત્ય નાટકમાં (opera બાદ કરતાં) સંગીત નાટકથી તદ્દન જુદું જ પડી માત્ર એક અંક પૂરો થઈ બીજો શરૂ થતા પ્હેલાં વચમાં વાદ્યમંડળ (orchestra) નું સંગીત દાખલ થયુંછે. આપણા દેશમાં ગુજરાતી મરાઠી નાટકોમાં સંગીત માટેના વાદ્યની સ્થિતિ તપાસતાં જણાયછે કે પ્રથમ કાબરાજીની નાટકમંડળીમાં તેમ જ રણછોડભાઈની અને નર્મદાશંકરની મંડળીઓમાં નરઘાંસારંગી વગાડનારા રંગભૂમિની બાજૂ ઉપર અર્ધગુપ્ત રહી નટવર્ગનાં ગાનને મદદ આપતા. હવે નરઘાંસારંગી લુપ્ત થઈ એ સ્થળે હાર્મોનિયમે પ્રવેશ કર્યોછે.

તામિલ નાટકોમાં સંગીત અને નૃત્ય નાટકવૃત્તાન્ત જોડે મિશ્ર જ હોયછે.

સિંધમાં નાટકોમાં સંગીત નાટકના અંગમાં જ ભળેલું હોયછે. ત્હાં પણ હાર્મોનિયમે રંગભૂમિ ઉપર હુમલો કર્યોછે.

બંગાળી નાટકમાં આરમ્ભકાળમાં નટને ગાવાનાં ગીતો નટો ન્હોતા ગાતા, પરંતુ પડદા પાછળથી સંગીતકુશલ માણસ ગાતા.

હવે તો નટ વર્ગજ ગાયછે. (આ પ્રાચીન પદ્ધતિ-જૂની દક્ષિણી નાટક મંડળીઓમાં સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ ગાય અને નટવર્ગ ગદ્યમાં બોલે, એ માર્ગથી કાંઇક જુદી પણ હેની જોડે સરખાવાય હેવી છે). હાલમાં એક નવી નાટકમંડળી બંગાળામાં ઊભી થઇછે ત્હેમાં ખેલ ચાલતી વખતે પણ પૂર્ણ ઑર્કેસ્ટ્રા (orchestra) ના વાદ્યની સાથે સંયુક્ત ગીતો ગવાયછે. ઑર્કેસ્ટ્રાના રૂપનું વાદ્યસંગીત પણ રાખ્યુંછે. ત્હેમાં પાશ્ચાત્ય વાદ્યો તથા એક બે આપણાં વાદ્યો વપરાયછે. પડદો પડે તે વખત, બે અંકની વચ્ચે, તથા નાટકને આરમ્ભે અને અન્તે, એ વાદ્યમંડળનું સંગીત વગાડાયછે. વાદ્યો પાશ્ચાત્ય છતાં સંગીત આપણું જ વગાડાયછે. રંગભૂમિની બ્હાર આ વાદ્યમંડળ ગોઠવાયછે.

આધુનિક પદ્ધતિનાં નાટકોની પૂર્વના કાળમાં 'યાત્રા' નામના ખેલ થતા ત્હેમાંનાં ગીતો નટવર્ગ ન્હોતા ગાતા, પણ ખેલ ના ભજવનારું એક સ્વતન્ત્ર ગાયકમંડળ એ ગીતો ગાતું હતું. આ સંસ્થા તો પૂર્વોક્ત દક્ષિણી નાટકમંડળીના સૂત્રધારના ગાયકમંડળના જેવી જ તદ્દન જણાયછે. અને તેથી ખાસ ધ્યાન ખેંચેછે.

પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકોના સમયમાંનું સૂત્રધારનું સંગીત ગ્રીક chorus ના સંગીતથી એક વિશિષ્ટ રીતે જુદું પડેછે: ગ્રીક chorus સમગ્ર નાટકકાર્યમાં સંગીતાદિ ભેળવતું; અને સંસ્કૃત નાટકોનો સૂત્રધાર તો નાન્દીના સંગીત પછી સંગીતપરત્વે તો મૂક રહેછે; માત્ર પ્રસ્તાવનામાં નટીનું એકાદ સંગીત આવતું અને અંતે સૂત્રધારનો અનુષ્ટુપ્‌માં પદ્યોદ્‌ગાર થતો; તે પછી સમગ્ર નાટકમાં કશો સંગીતસંબન્ધ ગાયકગણનો તો નહોતો જ,

Chorusની ચર્ચા પૂરી કરતાં ભવાઇમાંના સંગીતમંડળને વિશે બે બોલ નોંધી બંધ કરીશું. ભવાઇમાં ભૂંગળ તથા કાંસીજોડા એ મુખ્ય વાદ્ય-બીજાં વિરલ પ્રસંગે-હોયછે; મૃદંગ પણ હોયછે. (હાલમાં ક્વચિત્ વિરલ પ્રસંગે હાર્મોનિયમ પણ ભવાઇમાં દાખલ થયું-

છે.) અને ભવાઇયાનો નાયક અને હેની જોડે થોડાક ગાનારા જુદા જુદા રાગોમાં–હેમાં બહુધા પરજ, કાલિંગડો, આશાવરી જેવા રાગોમાં–ગાયનો ગાયછે. એ ગાયનોનો ભજવાતા વેશનાં વૃત્તાન્ત જોડે સંબન્ધ શો હોયછે તે જોતાં જણાયછે કે ઘણે ભાગે એ સંબન્ધી જ ગીતો ગવાયછે. અને કેટલાક વેશોમાં પાત્રવર્ગ પણ–ગાયકમંડળ સાથે અથવા સ્વતન્ત્ર રીતે–ગીતો ગાયછે. પાત્રવર્ગમાંથી કેટલાંક નૃત્ય પણ કરેછે. ગીતો ગવાતાં જાયછે તે સાથે નૃત્ય કરેછે અને કેટલાંક અંગવિક્ષેપ કરેછે.

(વિદૂષક)

નાટકોનું એક બીજું આનુષંગિક અંગ વિદૂષક છે. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકમાં વિદૂષકને મળતું પાત્ર જાણ્યામાં જણાતું નથી. પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકોમાં બહુધા બધામાં વિદૂષક આવેછે; એ નાયકનો વિશ્વાસપાત્ર મિત્ર હોઈ દેખાતો મૂર્ખ પણ અન્દરખાનેથી બુદ્ધિમાન્ સલાહકાર હોયછે, જાતે બ્રાહ્મણ હોઈ બ્રાહ્મણના ધર્મના સાચવનારો, બ્રહ્મબન્ધુ અર્થાત્ અધમ બ્રાહ્મણ જ એ હોયછે. હેનાં નામ અનેક છે, વિદૂષક, માણવક, ઇત્યાદિ. હાલ જણાયલા જૂનામાં જૂના નાટક–મૃચ્છકટિકમાં વિદૂષક અથવા હેને પ્રતિરૂપ પાત્ર જોવામાં આવતું નથી, તેમ કેટલાંક પાછલા સમયનાં નાટકોમાં પણ વિદૂષક જણાતો નથીઃ–ઉદા૦ કર્પૂરમંજરી, બાલરામાયણ, વિદ્ધશાલભંજિકા. આ નાટકોનો સમય ૮ મા ૯મા સૈકાનો મનાયછે.

અર્વાચીન ગુજરાતી નાટકોમાં 'જયકુમારી વિજય', 'ઉત્તર જયકુમારી', 'કાન્તા' વગેરે કેટલાંક નાટકોમાં વિદૂષકને સ્થાન મળ્યું નથી. અને હાલના સમયનાં નાટકોમાં વિદૂષકની સ્થિતિ વિશે આગળ ઉપર કલાના વિભાગમાં કહેવાશે.

જૂની મરાઠી નાટકમંડળીઓ વિશે ઉપર કહ્યું છે–જે ગુજરાતમાં ફરતી ફરતી ૪૦ વર્ષ ઉપર આવી હતી ને હેમાં સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ છેવટ સૂધી રંગભૂમિ ઉપર રહેતું–હેમાં વળી વિદૂષકની

સ્થિતિ વિલક્ષણ હતી. નાટકને આરમ્ભે જ (ગણુપતિ સરસ્વતીના પ્રવેશ પછી તરત) વિદૂષકનો પ્રવેશ થઈ, સૂત્રધાર જોડે ટોળ ટપ્પાનો સંવાદ કરી, વિદૂષક આખા નાટકના ખેલ સુધી રંગભૂમિ ઉપર રહેતો, વચમાં આવતો જતો રહેતો પાત્ર વર્ગ જોડે વૃત્તાન્તાભિનયમાં અસંબદ્ધ ટોળ ભેળી શામેલ રહેતો, અને એકંદર રીતે નાટકના વૃત્તાન્ત જોડે અતિશિથિલ રીતે જોડાયલો અથવા ન જોડાયલો, પણ અઠકેલો, રહેતો.*

મૂળ હેતુ વિદૂષક દાખલ કરવાનો એ જ હતો કે વૃત્તાન્તના ગમ્ભીર, કરુણ ઇત્યાદિ અંશોના ભારનું અયોગ્ય દબાણ પ્રેક્ષકના હૃદય ઉપર ના થાય અને હેને આછું કરવાને કાંઈ હાસ્યરસનું રસિક

---

* શેક્સ્પીઅરની પૂર્વે ઇંગલાંડમાં પણ ક્વચિત્ આ પ્રકારની વિદૂષકની સ્થિતિ રંગભૂમિ ઉપર બધો ખેલ ચાલતા સુધી હતી. Tarleton નામના પ્રસિદ્ધ મસ્કરા વિશે જર્વાઇનસ કહેછે :—"Small, ugly, rather squinting, flat-nosed, he enlivened his hearers if he only showed his head on the stage, and spoke not a word; with the same words which in the lips of another would have been indifferent, he made the most melancholy laugh. But with this applause he committed an abuse which was inconsistent with true art. He and the fools of his time regarded the play in which they acted no otherwise than the court and the streets, where they could continue their part, which was unvarying. They remained on the stage not merely in certain scenes, but during the whole piece; they improvised their jests as occasion offered; they conversed, disputed, bantered with their hearers, and their hearers with them, and in these contests Tarleton was pre-eminent." આ અનિષ્ટ સ્થિતિ શેક્સ્પીઅરે સુધારી દીધી. (Gervinus, p. 95 જુવો.)

પ્રમાણમાં ને રસિક પ્રસંગે મિશ્રણ થાય. એ હેતુનો ઉપરના પ્રકારની સ્થિતિમાં વિલોપ થતો.

ભવાઈમાં જૂઠણ અથવા રંગલો વિદૂષકની ઉતમ ભાવનાને અધમાધમ કક્ષામાં આણી મૂકનારો છે. જ્હાં લગભગ આખા દેશમાં કાંઈને કાંઈ અશ્લીલતા હોયછે, ત્હાં આ જૂઠણને તો અશ્લીલતાના શિખર ઉપર ચઢેલો સર્વોપરિ ગુરુરૂપ જ જોઇયે છિયે. આમ છે ત્હાં ઉપર કહેલો ઉત્તમ રસિક હેતુ સિદ્ધ થવાનો પ્રશ્ન જ ક્યહાં રહ્યો ? કેટલાક વેશો બાદ કરતાં બાકી ઘણા ખરા વેશોમાં જૂઠણ શિથિલ સંબન્ધે જોડાયલો રહી રંગભૂમિ ઉપર જ રૂહેછે. હેનો સ્વતન્ત્ર વેશ નથી. બધા વેશમાં એ પોતાનાં ટોળ ભેળેછે.

રાસધારીના ખેલોમાં કૃષ્ણનો બાળગોઠિયો લાલો મનસુખો વિદૂષકની જગા કાંઈક ઠીક રીતે લેછે એમ હું ધારુંછું.

યૂરોપનાં નાટકોમાં શેકસ્પીઅરનાં નાટકોમાં તો Fool કેટલાંક નાટકોમાં આવેછે, જેમકે King Learમાં. અને હેનું લક્ષણ બાહ્ય દર્શને મૂર્ખ પણ ખરી રીતે સુજ્ઞ અને નાયકનો હિતચિન્તક અને વફાદાર મિત્ર એમ છે. બીજાં નાટકોમાં Foolનું સ્વતન્ત્ર પાત્ર દાખલ નથી હોતું ત્હાં બીજાં કોઇ કોઇ હાસ્યરસપર પાત્ર દાખલ કરી કરુણ રસની કાંળી ઘટામાં યોગ્ય વખતે કાંઈ વિનોદના ચમકારા કરી પ્રકાશ આપેછે; જેમકે મેકબેથમાં પોર્ટર (દરવાન), હેમલેટમાં Grave-digger (ઘોર ખોદનાર),-વગેરે.

યૂરોપમાં આ Fool અથવા clown એ પાત્રની ઉત્પત્તિ Moralities અને Miracles નામના મધ્યકાળમાં અને તે પછી થતા ખેલોમાંના Devil અને હેનો સાથી Vice એ પાત્રોમાંથી થઈ જણાયછે. Sapience (જ્ઞાન) અને Justice (ન્યાય) વગેરે રૂપકથી કલ્પેલા ભાવરૂપ પાત્રોનો ભાર હલકો કરવા માટે એ પાત્રો યોજાયલાં હતાં. હેમાં Viceનું મૂળ પ્રાચીન હતું, અને ઘણે ભાગે હેને Foolનો પ્હેરવેશ પ્હેરાવતા. રાજદરબારમાં અથવા અમીરોના

મ્હેલમાં એક મશ્કરો રાખવાના રિવાજ ઉપરથી Viceનો આ પ્હેરવેશ સૂચવાયો હતો. Viceનાં અનેક નામાન્તર હતાં;-Slight, Ambidexter, Sin, Fraud, Iniquity ઇત્યાદિ. પણ હેનું હમેશનું કર્તવ્ય એ હતું કે પ્રેક્ષક મંડળના લાભ તથા વિનોદને માટે હેના માલિક Devilને હેરાન કરવો અને ચીઢવવો. ક્રમે ક્રમે પછી એ ઘરના મશ્કરા જોડે ભળી ગયો અને અન્તે નાટકમાં વિદૂષક (Fool) રૂપે ટકી રહ્યો.

તામિલ નાટકમાં વિદૂષકને મળતો શબ્દ નથી પરંતુ હાલ હેને 'આહારયકરણુ' કહેછે. લૌકિક શબ્દ 'થોપ્પઈ કુથડી' છે, હેનો અર્થ મ્હોટા પેટવાળો નાટકમાંનો નર્તક.

સિન્ધમાં નાટક વિદૂષક વિનાનાં ક્વચિત જ હોયછે. પ્રાચીન 'મશ્કરા' અને 'નાચા'ઓનું સ્થાન વિદૂષકે લીધુંછે.

બંગાળી નાટકમાં આરમ્ભકાળથી સંસ્કૃત નાટક જેવો વિદૂષક દાખલ હાલના કાળ સુધી છે. પૌરાણિક અને પ્રાચીન ભારતના પ્રસંગોમાં નાટકો રચાયાં ત્હારે હેનો પ્રથમ સ્વીકાર થયો હતો. 'યાત્રા' નામનાં નાટકોમાં વિદૂષક દેખા દેતો હતો.

(નાટકના અભિનયનું કાલમાન)

નાટકનો અભિનય કેટલા સમય સુધી ચાલવો જોઇયે એ પ્રશ્ન ટૂંકામાં જોઈ લઇયે. ગ્રીક નાટક માટે Unity of Time–નાટકના વૃત્તાન્તની કાલ સંબન્ધે અવિચ્છિન્નતા–ના નિયમને લીધે એ નાટકો ટૂંકા વખતમાં જ સમાપ્ત થતાં હોવાં જોઇયે. ચીનમાં કેટલાંક નાટકો આઠ આઠ દિવસ સુધી ચાલતાં હતાં. જાપાનનાં નાટકોમાં જુદા જુદા નમૂનાના ખેલોનો સમાવેશ થાયછે અને તે સૂર્યોદયથી તે સૂર્યાસ્ત સુધી ચાલેછે. સંસ્કૃત નાટકોમાં કેટલાંક લાંબાં છે ને કેટલાંક યોગ્ય મર્યાદાવાળા લંબાણનાં છે. 'માલતીમાધવ' જેવું નાટક કંટાળો ઊપજે એટલું લાંબું ચાલવાનું. હાલના સમયનાં અંગ્રેજી નાટકો રાત્યના ૮ થી ૧૧ વાગ્યા સુધી ચાલેછે. અને રસનું સ્વરૂપ સાચવવા માટે બહુ લંબાણ

અનિષ્ટ જ છે. પરંતુ આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર તો જેમ લંબાણુ તેમ વધારે સંતોષ એમ થયુંછે. નાટકની આ કસોટીથી પરીક્ષા કરનારા લોકો તો–"આ નાટક તો કાંઇ કામનું નહિં. પૈસા છીનવી લીધા. બાર વાગતામાં તો બંધ કરી દીધું." એમ ફરિયાદ કરનારા જ હોયછે. જાણે કે ગુણનું માપ વખતના લંબાણથી જ થતું હોય એમ આ પૈસાની દૃષ્ટિથી જ જોનારો વર્ગ રસપરીક્ષા કરેછે. એ શોચનીય છે. ભવાઇનો ખેલ આખી રાત્ય ચાલેછે. "રાત્ય થોડી ને વેસ ઘણા" એ કહેવત સુપ્રસિદ્ધ છે. એ જૂનો પરિચય હજી પણ જનમંડળના ઉપરથી નથી ખસ્યો એ પણ આ વૃત્તિનું કાંઇક કારણ હશે.

પ્રકરણ ૭ મું.

દૃશ્યસામગ્રી તથા પોશાક.

હાલની રંગભૂમિમાં દૃશ્યસામગ્રી અને પોશાક એ બે વસ્તુઓ બહુ આકર્ષણનાં મૂળ છે. તો હેનો ઇતિહાસ તપાસિયે.

(પોશાક)

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકમાં ધર્મના સંબન્ધે પોશાક તથા દૃશ્યસામગ્રી ઉપર અસર કરી હતી. નટનો પોશાક અસલના વખતમાં ડાયોનીશિયન ઉત્સવાનુકૂલ. રંગબેરંગી વર્ણોનો, હતો. નટને ખુલ્લા મેદાનમાં વેશ ભજવવાનો હોવાથી અને પ્રેક્ષક વર્ગના મ્હોટા ભાગથી દૂર અંતરે રહેવાથી mask (કૃત્રિમ મુખ)નો ઉપયોગ શરૂ થયો. હેના જુદા જુદા આકાર બહુ શ્રમથી બનાવતા અને જુદા જુદા પાત્રના સ્વરૂપને અનુરૂપ આકૃતિયો અપાતી. Schlegel કહેછે* તે ઉપરથી

---

* Dramatic Art and Literature, p. 62.

જણાયછે કે એ mask તેમ જ કરુણરસ નાટક ભજવનાર નટની એકંદર આકૃતિ સુન્દર હશે, તેમ જ સ્વાભાવિક આકૃતિનું તદ્રૂપ અનુકરણ હેમાં સિદ્ધ થતું હતું. ગ્રીક નાટકમાં (કરુણરસ નાટકમાં) નટનું કદ ઊંચું કરવાને એક જાત્યના જાડા તળિયાના જોડા પ્હેરાવતા હતા. હેનું નામ cothurnus હતું. Comedy (સુખ પ્રધાન નાટક)માં નટ પાતળા તળિયાના જોડા પ્હેરતો. આ બંને પ્રકારના જોડા બેકસ દેવના ઉત્સવના અંગના પોશાકનો અવશેષ હતો. (Æschylus) ઇસ્કાઇલસે કરુણરસ નાટકના પોશાકમાં સુધારો કર્યો હતો, maskમાં પણ સુધારો કર્યો હતો, અને buskin નામના જોડા બનાવ્યા અને તેથી નટનું કદ ઊંચું થયું. આરમ્ભમાં થેસ્પિસે નટના મુખને રંગ લગાડીને વેશ ધારણ કરવાનો ક્રમ દાખલ કર્યો હતો. પછીથી mask દાખલ થયો.

પ્રાચીન ભારત નાટકમાં પોશાક વગેરેની યોગ્ય રચના હતી. તદ્રૂપ વેશ–making up–નો હુનર એ સમયમાં પૂર્ણતા પામ્યો હશે એમ ‘ પ્રિયદર્શિકા ’ નાટકમાંના એક સૂચન ઉપરથી જણાયછે. એ નાટકના ગર્ભાઙ્કમાં મનોરમા રાજાનો વેશ લેછે, તે હેવો તદ્રૂપ છે કે પાછળથી રાજા પોતે જ મનોરમાના સ્થાનમાં પેશી ગયો તે વાસવદત્તાને કે પ્રિયદર્શિકાને ખબર પડી નહિં. જોનાર મંડળની કલ્પનાશક્તિ ઉપર અનુચિત આધાર રાખી મનોરમાનો રાજા જેવો વેશ તદ્રૂપ જ છે એમ ઠરાવી લેવાની અપેક્ષા નહિં રખાતી હોય એમ માનતાં અનુમાન થાયછે કે અહિં તદ્રૂપવેશધારણ બહુ ચતુરાઈવાળું હશે.

ફ્રાન્સમાં ૧૬ મા સૈકામાં Catherine-de-Medici યે ઇટાલિયન ‘બૅલેટ’ના ખેલ માટે પોશાક તથા દૃશ્યસામગ્રી ઉપર મનાય નહિ હેવી ભારે રકમો ખરચી હતી એમ જણાયછે. આથી લાગેછે કે તે સૈકામાં ત્હાં રંગભૂમિ ઉપર આ બાબત ઉપર બહુ ધ્યાન અપાયલું હશે.

ઇંગ્લાંડમાં ૧૬મા તથા ૧૭મા સૈકામાં Masque જે 'ઓપેરા' જેવા ખેલ હતા ત્હેમાં નટોના પોશાક ચિત્રવિચિત્ર ધારણ કરવામાં આવતા હતા.

આમ આરમ્ભમાં પોશાકનો અંશ બહુ સાધારણ હોઈ ક્રમે ક્રમે બહુ મહત્ત્વ પામવા લાગ્યો તે એટલે સૂધી કે હવેના સમયમાં ઇંગ્લાંડ વગેરે દેશોની નટીઓના પોશાક તથા દાગીનાઓની કીંમત લખપતીઓના આંકડાએ અંકાયછે. આપણા દેશમાં હાલનાં નાટકોમાં પોશાક દેખાવમાં અતિ ભભકબંધ તેમ કીમતી પણ હોયછે; દાગીના વગેરે કૃત્રિમ હોયછે. ૪૦–૫૦ વર્ષ ઉપરની નાટક મંડળીઓમાં તો કીમતને અંગે કૃત્રિમ પોશાક જ હતા.

(દશ્યસામગ્રી)

દશ્યસામગ્રીની તપાસ કરિયે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં દશ્યસામગ્રીની મૂળ કલ્પના સાદી હતી અને તે ખુલ્લા મેદાનમાં ખેલ ભજવવાને અનુકૂળ હતી. પરંતુ કાલક્રમે પડદાઓ ઉપર દશ્ય ચિત્રો ચીતરવાની કળા બહુ સારી રીતે ખેડાઈ; તેમ જ આકાશમાંથી દેવોને નીચે ઊતરતા દેખાડવાને અને મનુષ્યોને ઊંચે આકાશમાં ચઢાવવાને માટે ગ્રીક નાટકને જોઇતી મ્હોટી યોગ્યતાની યન્ત્રસામગ્રી પણ યોજવામાં આવી. આ સુધારો સોફોક્લીસે કર્યો હતો. હેના સમયની પૂર્વે scena અર્થાત્ રંગભૂમિની પાછળની ઊંચી ભીંતના સરશી, સ્તંભો અને હેના ઉપરની ટોચની, શૃઙ્ગારરચનાથી શિલ્પરચિત મુખભાગ ઊભો કરવામાં આવતો; તે મહેલ અથવા દેવાલયનું કામ સારતો, ત્હેની આગળ નાટકનો વૃત્તાન્ત થયેલો મનાતો. એ કાયમ scena ની આગળ ફેરવી શકાય હેવી લાકડાની દશ્ય સામગ્રી કેટલીક વખત ઉમેરવામાં આવતી; અથવા વણાટમાં અથવા ગૂંથણીથી ભરેલી આકૃતિયોવાળા પડદા એ ભીંત ઉપર લટકાવતા, તે નટોને માટે પશ્ચાદ્‌ભૂમિની જગાએ આવતા. હેને siparium કહેતા. સોફોક્લીસના વખતથી વધારે શ્રમસાધિત ચિત્રોવાળા પડદા વપરાવા

લાગ્યા. સ્વર્ગમાંથી ઊતરતા દેવનો વેશ ધારણ કરનાર નટને અદ્ધર લટકાવવા માટે યંત્રોની યોજના હતી. (Deus-ex-machina એ રોમન વચન એ ઉપરથી થયેલુંછે). ગર્જના દર્શાવવા માટે ધાતુના ઘડાઓમાંથી પથરા ગગડાવનારુ યન્ત્રસાધન હતું; તે ઘણું કરીને રંગભૂમિની નીચેની, ભૂત જેમાંથી નીકળતાં તે, ઓરડીમાં મૂકતા. આમ ગ્રીક નાટકગૃહની શૃઙ્ગારરચના ઘણે ભાગે શિલ્પ-કળાની હતી; પરંતુ ચિત્ર કાઢેલા દેખાવો પણ પ્રસંગે વપરાતા હતા. હેમની ચિત્રની પૂર્વાપરપ્રમાણ (perspective) યોજના રંગભૂમિ ઉપર ઉત્તમ પ્રકારની હતી.

પ્રાચીન રોમમાં હવે જઇયે. Pompeius Magnus પોમ્પીઅસ મેગ્નસે પોતાના નાટક ગૃહની શૃઙ્ગારરચનામાં નામાહ્કિત પુરુષોનાં પૂતળાં મૂક્યાં હતાં; તે ઘણી જ ઊંચી કીર્તિવાળા કલાવિધાયકોએ અત્યન્ત કાળજીથી ઘડેલાં હતાં.* રોમન લોકો ગ્રીક લોકો કરતાં વધારે શ્રમ-સાધિત દૃશ્યસામગ્રી તથા રંગરચનાનો ઉપયોગ કરતા હતા. સ્થલાં-તરે ખસેડાય હેવી સામગ્રી ત્રણ પ્રકારની હેમની હતી:—

(૧) કરુણરસ નાટક માટે—જાહેર મકાનોનું અનુકરણ કરવા માટે સ્તમ્ભરચનાનું સંમુખ દૃશ્ય;

(૨) સુખપ્રધાન નાટકો માટે—બારી, છજાં વગેરે વાળાં ખાનગી ઘરોની રચના;

(૩)* Satyric નાટકો માટે—ગામડાંના દેખાવ માંહિં પર્વતો ગુફાઓ, અને ઝાડ.

---

* Pliny, Vol. 2, bk. 7, ch. 3, p. 136; by John Bostock (Translation).

* Satyr=એક જાત્યની વનદેવતા, હેનું સ્વરૂપ અડધું મનુષ્ય અને અડધું બકરાની આકૃતિનું; અને હેનાં લક્ષણ તોફાની હાસ્યવિલાસ અને કામાસક્તિ, હેવી કલ્પના રોમન કાળમાંની છે.

(શેક્સ્પીઅરના સમયમાં અને તે અરસામાં દૃશ્ય-સામગ્રી)

ઇંગ્લાંડમાં શેકસ્પીઅરના કાળમાં અને તે અરસામાં દૃશ્ય-સામગ્રીની સ્થિતિ અતિશય સાદા સ્વરૂપમાં હતી. વધારેમાં વધારે પ્રયત્નની હદ એટલી જ હતી કે અમુક દેખાવની સૂચના થાય હેવી કેટલીક સ્થિર વસ્તુઓ રંગભૂમિ ઉપર ગોઠવતા. કબરો, ખડક, નરકદ્વાર, દેવળનાં શિખર, દીવાદાંડીઓ, ઝાડ, વગેરે પદાર્થો તેમ જ શહેરો, કિલ્લાની કાંગરાવાળી ભીંત્યો, વગેરે રંગભૂમિની સામગ્રીની યાદીઓમાં જોવામાં આવેછે. Revels–રમતગમતો–નાં તે સમયનાં વર્ણનો ઉપરથી જણાયછે કે રાજદ્વારે થતાં નાટકોમાં કૃત્રિમ ગર્જના તથા વીજળીના દેખાવોને માટે, વાદળાંમાંથી નીકળી આવતો સૂર્ય દર્શાવવા માટે, બળતા પર્વતો બતાવવા માટે, અને કપડાની કિલ્લાની કાંગરિયાળી દિવાલ માટે યોજનાઓ હતી. કબરના ખાડા, ચોરબારણાં, સ્વર્ગમાંથી ઊતરવા ચઢવાના દેખાવ, વગેરે માટે પણ યોજનાઓ હતી.

ઇલિઝાબેથ રાણી ક્રિસ્ટમસ તથા Shove–tide ની વખતે જે જે મહેલમાં રહેતી ત્હાં ત્હાં કાચું નાટકગૃહ તૈયાર થતું. એ સર્વ યોજનાની દેખરેખ માટે એક મ્હોટો અધિકારી નીમાતો, હેને Master of the Revels કહેતા, હેની હાથ નીચે બે મદદગાર અમલદાર અને અનેક કારીગરો હતા. હેમનાં ખરચની નોંધો Revels Books વગેરે સરકારી કાગળપત્રોમાં રખાયલી બ્રિટિશ મ્યૂઝિયમમાં છે. તે ઉપરથી રંગભૂમિ ઉપરની દૃશ્યસામગ્રી વગેરેની બહુ બહુ માહિતી મળેછે. ઈ. સ, ૧૫૭૪માં એક વિલક્ષણ વશિયતનામું નીચે પ્રમાણે છે:—

* "To John Carow in his lyfe tyme not

---

* Fortnightly Review, June 1907, p. 1716; article on "Shakespearean Stage Scenery" by Charlotte Carmichael Stopes.

long before his death £ 6. And to his wyfe after his death, in full satisfaction for all the wares by him delivered........monsters, mountaynes, forrests, beasts, serpents, weapons,.......moss,......flowers, ...nayles, hoopes, horse-tayles, dishes for devils eyes, heaven, hell, and the Devill, and all the Devils I should say but not all £ 12 14s."

આમ શેક્સ્પીઅરના સમયમાં રાજદ્વાર આગળ થતા ખેલોમાં ભારે ખરચથી સાધેલી દૃશ્યરચના (અચલ) હતી, અને દૃશ્યસંચલન (scene-shifting) નો કાંઈક આરમ્ભ થયો હતો, તો પણ જાહેર નાટકગૃહોમાં તો દૃશ્યસામગ્રીનું સ્વરૂપ ઘણે અંશે સાદું જ હતું. Henry V નામના શેક્સ્પીઅરના નાટકમાં પ્રત્યેક અંકના આરમ્ભમાં Prologue માં કિયું સ્થળ છે, કિયો દેખાવ કલ્પી લેવાનો છે, વગેરેની પ્રેક્ષકને વિનવણી કરવામાં આવેછે. અને પ્રથમ અંકના આરમ્ભમાં Chorus કહેછે:—

"Let us.................
On your imaginary forces work......
Piece out our imperfections with your thoughts...
Think, when we talk of horses, that you see them
Printing their proud hoofs i' the receiving earth.
For't is your thoughts that now must deck our kings."

પરંતુ ૧૬ મા તથા ૧૭ મા સૈકામાં Masques નામના ખેલ થતા ત્હેમાં ઘણી યાન્ત્રિક ચાતુર્યવાળી અને દૃશ્યના પ્રભાવવાળી રચનાઓ થતી જણાયછે. હેમાંનાં ગીતોના શબ્દ Ben Johnson રચતો હતો અને Jones નામનો સુતાર દૃશ્યના ચમત્કાર યોજતો,

ત્હેમાં બહુ સંકુલ રચનાઓ આવતી, ભારે ખરચ થતું, ઘણો ભભકો આવતો, ભભકદાર મકાનો, ચિત્રો, વાદળાં, પર્વતો, વગેરે દેખાવ આવતા.

શેકસ્પીઅરના પછીના સમયમાં રંગભૂમિ ઉપરની દૃશ્યરચના તો પૂર્વવત્ રહી હતી; એટલે કે જુદા જુદા દૃસ્યના ફેરફાર પરસ્પર સંબન્ધ વિના ઝડપથી એક પછી એક આવતા હતા. પરંતુ વૃત્તાન્તનું સ્થળ જણાવવાની સાદી અને અસલી રીતિ જતી રહીને વખતે વખતે વૃત્તાન્તના સ્થળને થોડી ઘણી અનુરૂપ દૃશ્યસામગ્રીનો ઉપયોગ શરૂ થયો હતો. શેક્સપીઅરના વખતમાં તો કરુણરસ નાટક વખત કાળા પડદા લટકાવતા; એક ઊંચું પાટિયું રાખતા તે ઉપર પ્રેક્ષકે પોતે ક્યહાં છે તે સમઝી લેવા માટે સ્થળનું નામ લખાતું. પરંતુ પોશાકની બાબતમાં વધારે સંભાળ અને ધ્યાન અપાતું. હાલના રસનિષ્પાદન સંબન્ધે ઊતરતા જમાનામાં જે બાબતમાં અતિશય પ્રયત્ન ખરચીને દૃશ્ય તથા પોશાકની યોજનાઓ મ્હોટા પાયા ઉપર થાયછે તે બાબતમાં એ કાળની રંગભૂમિ ઉપર ઘટતી મર્યાદા સૂધી રંગરચના પ્હોચી હતી.

પ્રાચીન ભારત રંગભૂમિ ઉપર દૃસ્યરચના અતિશય સરળ અને જૂજ હશે,–કાંઇ પણ હશે તો, એમ અનુમાન બંધાયછે. 'જવનિકા' શબ્દ પડદા માટે વપરાયોછે; અને પડદાનો ઉપયોગ સાધારણ રૂપે થતો એ ખરું, પરંતુ હાલના જમાના જેટલી નહિં પણ જેવી પણ ગૂંચવણ ભરેલી દૃસ્યરચના તે કાળમાં ન્હોતી. એક અંકમાં અનેક પ્રવેશવિભાગ થાય હેવા વૃત્તાન્તો જોઇયે છિયે; પરંતુ ત્હેવા વિભાગ કરેલા હોતા નથી. તેથી—ઇંગ્લાંડમાં શેક્સપીઅરના વખતમાં થતું તેમ–જુદા જુદા પ્રવેશોનું એક પછી એક દર્શન ઝડપથી અને દૃશ્યના ફેરફાર વિના (પડદાઓ બદલ્યા વિના જ) થતું, એમ અનુમાન થાયછે. બાકી બાગ, વૃક્ષ, પશુ પક્ષી વગેરેના પ્રદર્શન માટે શી ગોઠવણ હશે તે વિશે નિશ્ચિતતાથી ઠરાવ કરવા જેટલી પ્રમાણસામગ્રી પ્રાપ્ત થઈ નથી.

ચીનમાં ઉત્તર ભાગમાં નાટકો ખાનગી ઘરોમાં ભજવાયછે; અને દક્ષિણ ભાગમાં મહેલ્લાઓમાં ઊભાં કરેલાં નાટકગૃહોમાં ભજવાયછે. તેથી એ દેશમાં મહત્ત્વની દૃશ્યશૃઙ્ગારરચના હોતી નથી.

જાપાનમાં ચીન કરતાં ચઢતા પ્રકારની દૃશ્યરચના તથા સામગ્રીનો ઉપયોગ થાયછે.

જૂની દક્ષિણી નાટકમંડળીઓ વિશે ઉપર વાત કરીછે ત્હેમાં એક દોરીમાં પરોવેલી કડીઓ વડે સરકતા પડદા ઉપરાંત કશી પણ દૃશ્યસામગ્રી ન્હોતી. માત્ર 'પ્રલ્હાદાખ્યાન' ભજવતાં નૃસિંહ થાંભલામાંથી નીકળ્યો તે બતાવવાને કૃત્રિમ થાંભલો કરેલો સ્મરણમાં આવેછે; અને 'ઇન્દ્રજિત્ આખ્યાન'નો ખેલ એક નાટકમંડળી કરતી ત્હેમાં ઇન્દ્રજિતનું માથું રણસંગ્રામમાં કપાયા પછી ત્યહાંથી ઊડીને હેની વહૂ સુલોચનાની આગળ પડેછે તે ખોળામાં લઈને સુલોચના બેશી હેને હસવાને વીનવેછે એ અભિનય વખત એક યુક્તિ રચેલી યાદ છે. માટીનું બનાવેલું માથું પડદા પાછળથી કોઇ નાંખતું; તે પોતાના ખોળામાં લઈ સુલોચના શાલ હોડીને અંદર ઢાંકી દેતી; પછી જમીન નીચે સુરંગદ્વારા ખાડાનું મ્હો કરેલું ત્હેમાં ઇન્દ્રજિત્ બનેલો નટ માત્ર ડોકું કાઢતો તે શાલ ખશેડી લીધા પછી જણાતું અને એ ખરું ડોકું હસતું. આ ઉપરાંત કશી પણ યાન્ત્રિક યોજના કે પડદા ચિત્ર વગેરે રચનાઓ જોવામાં આવતી ન્હોતી.

આ દિગ્દર્શનથી જણાશે કે પ્રાચીન કાળમાં દૃશ્યરચના અતિશય સાદા પ્રકારની હોઈ ક્રમે ક્રમે હેની ખીલવણી થઈ, તે અંતે હાલના જમાનામાં યૂરોપમાં અતિશય પ્રધાનપદ ભોગવી અણઘટતું દબાણ અભિનયકલા ઉપર કરવા જાયછે; અને હેનું અનુકરણ અને હેની અસર આપણા દેશમાં પ્રવેશ પામ્યાંછે; અને ભભકબંધ પોશાક, ચમત્કારજનક પડદા, દશ્યરચના, યાન્ત્રિક યોજના, વગેરેથી નાટકની સરસાઈનું માપ સાધારણ વર્ગમાં તેમ જ કેટલાક કહેવાતા કેળવાયલા વર્ગમાં થાયછે. અલબત, નટના અભિનયની એકંદર છાપનો આધાર

કેટલેક દરજ્જે બાહ્ય સામગ્રીની મદદ ઉપર રહે ખરો તે ભૂલવાનું નથી. પરંતુ નટનો પોશાક અને વૃત્તાન્તને અનુકૂળ દશ્યરચના હેની સાર્થકતા માત્ર દેશકાલને આધીન છે અને પ્રેક્ષક મંડળની કલ્પનાશક્તિ કને કટલીક વાતો માની લેવાની માગણી કેટલે અંશે કરવી અને કેટલે અંશે નહિં તે જનસંપ્રદાયને તાબે હોઈ તેથી નિશ્ચિત થાયછે. અને નટની ખરેખરી કાર્યસિદ્ધિ તો પોતે પોતાની કલાથી જે સ્વરૂપાન્તર ઉત્પન્ન કરી સકે ત્હેમાં જ સમાયલીછે. અને પોતાની પાસેનાં સાધનોનો ઉત્તમ ઉપયોગ કરનારી, તેમ જ એ સાધનો વડે સચોટ પરિણામ સાધવાની શક્તિ ધરાવનારી, બીજી કોઇ કલા અભિનયકલાની બરોબર નથી.

(ખાસ અભિનયકલાનાં કેટલાંક અંગ.)

અભિનયનાં મુખ્ય અંગમાંનાં બે અંગ–અંગવિક્ષેપ (gesticulation) અને વદનાભિનય–હેની પ્રાચીન કાળમાં શી સ્થિતિ હતી તે જરાક જોઇયે. પ્રાચીન ગ્રીક નટ કનેથી જે અભિનયની અપેક્ષા રખાતી, તે હેની પછીના કાળના રોમન નટ કનેથી અપેક્ષા રખાતા અભિનયથી ભિન્ન પ્રકારના હતા; અને હાલના સમયમાં નાટ્યકલાને જે અભિનય પૂરા પાડવા પડેછે તેથી તો કેવળ ભિન્ન હતા; તથાપિ હેની માગણી ઓછી સખ્તાઈવાળા નિયમની ન્હોતી. Mask અને Buskin થી ગ્રીક નટનું કદ વધારે મ્હોટું જણાતું અને mask ને લીધે હેના દેખાવમાં અનુરૂપતા સધાતી અને અવાજમાં જોઈતું ધ્વનન આવતું તે ખરું; પરંતુ એ બાહ્ય સાધનથી બસ ન્હોતું થતું. હેની અભિનયનકલા માટે ગંભીરનાદી ભાષણ, સંલાપ, રસલલિત વચનો અંગવિક્ષેપ અને સંચલન, એ સર્વ બાબતોમાં નાટકની એકંદર અનુરૂપતાનો જરાક પણ ભંગ થતો ટાળવાનું કર્તવ્ય એ નટનું હતું. પણ વેશાદિકની સ્થિતિને પરિણામે વદનાભિનયનો પ્રસંગ જ અશક્ય હતો. તેમ તે બહુ ખેદનું કારણ

પણ ન્હોતું. Schlegel* બતાવેછે તેમ ગ્રીક નટને વિશે વદનની રેખાઓદ્વારાના અભિનયનો લોપ તે ફરિયાદનું કારણ નથી; કેમકે પ્રેક્ષકમંડળ અને રંગભૂમિ વચ્ચે એટલું અંતર રહેતું કે વદનાભિનય (mask વગેરે ટળીને) શક્ય હોય તો પણ હેની છાપ પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર પડી સકે જ નહિં.

આમ વદનાભિનય અશક્ય હતો; તેમ વળી અંગવિક્ષેપ પણ સ્થૂલ અને વિશાલ સ્વરૂપના જ થતા; સંચલન મન્દ, અને નટોની ગોઠવણ કઠણ; અને રંગભૂમિ ઉપરથી જેના ધ્વનિ પૂર્ણ રૂપે વિલુપ્ત થયા નથી તે અડધું ગાઈને બોલવાના જેવી રીતિની એકતાનતા મુખપઠનમાં બહુ આવતી.

શેકસ્પીઅરના સમયમાં 'હેમલેટ'માં હેમલેટ નટમંડળને સૂચનાઓ આપેછે તે ઉપરથી જણાયછે કે અંગવિક્ષેપની દૂષણયુક્ત વિચિત્રતા પ્રચલિત હતી ખરી; પરંતુ એ પ્રકારમાં દૂષણ મનાતું એ પણ ભૂલવાનું નથી. શેકસ્પીઅરે 'હેમલેટ' વગેરે કેટલાંક નાટકોમાં પોતાના સમકાલીન નટોના અયોગ્ય અંગવિક્ષેપ વગેરે અભિનય-દૂષણો વિશે અપ્રસન્નતાનાં વચન ગૂથ્યાંછે તે જ સૂચવેછે કે શેકસ્પીઅરની અભિનયભાવના ઊંચા પ્રકારની હતી. પોતાના સમયથી હેણે સારી ભાવનાઓની સેવા શરૂ કરાવી હતી. (Gervinus, pp. 93-94 જુવો.) શેકસ્પીઅરનાં નાટકની ઉત્તમતાનું પ્રતિબિમ્બ સબળ રીતે પાડનારો શેકસ્પીઅરનો સમકાલીન અને મિત્ર બર્બેજ જેવો અનુપમ કલાવિધાયક નટ, તેમ જ હેના વખતના બીજા પ્રખ્યાત નટો, આ અભિનયનાં અંગ–અંગવિક્ષેપ અને વદના-ભિનય–માં કે'વા રસતત્ત્વ સાચવનારા હતા તે+ જર્વાઇસનના ગ્રંથ-માંથી જણાયછે.

---

* Dramatic Art and Literature, p. 60.

\+ Shakespear Commentaries, pp. 96-99.

પ્રાચીન ભારતમાં કુલહકન્દલ નામનો નટ અભિનયકલા માટે પ્રખ્યાત થયેલો કહેવાયછે. આ કળામાં અંગવિક્ષેપ તથા વદનાભિનયની કીમત ઓછી નહિ હોય એમ માનવાને કારણુ છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં સ્થળે સ્થળે નટોને કરેલાં સૂચનાવચનોમાં, નિર્વેદ, આનન્દ, ક્રોધ, વગેરે અનેક ભાવના અભિનય માટે સૂચનાઓ છે તે કલાવિધાનના અસ્તિત્વ વિના હોય એમ સંભવતું નથી. તેમ જ વધારે સ્પષ્ટ પ્રમાણુ ભરતનાટયશાસ્ત્રના ગ્રન્થમાંથી મળેછે. મસ્તક, આંખ્ય, નાક, ગાલ, ઓઠ, વદન, ગ્રીવા, વગેરેના અભિનયો એમાં બતાવ્યા છે તે કેટલાંક અંગને વિશે અશક્યવત્ જણાશે. પણુ ખરેખરા કલાવિધાયકના અભિનયમાં એ સર્વે અંગોમાં કે'વી ચાતુર્યવાળી વિકૃતિયો સધાયછે તે વિચારતાં આ વર્ણુન વ્યર્થ નથી. અભિનયમાં તથા નૃત્યમાં જુદી જુદી તરેહની ગતિયો, જુદા જુદા પાત્રની જુદી જુદી હીંડછા, નટ તથા નટીને પોતપોતાના વેશ ભજવવા માટે સૂચનાઓ, વગેરે એ ગ્રન્થમાં જડેછે.

અર્વાચીન યૂરોપમાં અભિનયનાં આ અંગોની સ્થિતિ નટના કલાવિધાનપરત્વે સારીનરસી છે. મિસ એલન ટેરી અને સર હેનરી અર્વિંગ જેવા સમર્થ કલાવિધાયકોમાં એ અંગોની પૂર્ણુ અને છતાં મર્યાદિત ખીલવણી થયેલીછે. આપણા અહિંની હાલની રંગભૂમિ ઉપર આ અભિનયાઙ્ગોને વિશે શોચનીય દશા છે. આ સર્વ કલાના વિભાગમાં ચર્ચાશે.

નાટકગૃહ.

હવે નાટકગૃહનો ઇતિહાસવિકાસ તપાશિયે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં છેક આરમ્ભ ઈ. સ. પૂર્વે ૫૮૦ માં જણાયછે. એ વખતમાં Susarion નામનો અનુકારક ગ્રીસમાં બધે મુસાફરી કરતો અને સ્થળે સ્થળે બધે લઈ જવાય હેવા એક ન્હાના નાટકતખ્તા ઉપરથી પોતાના જમાનાની મૂર્ખાઈ નો તથા દુર્ગુણોનો ઉપહાસ નકલો કરીને કરતો.*

* (Chambers' Encyclopoedia)

આ જૂનામાં જૂનું ચિહ્ન અને આદિસ્વરૂપ રંગભૂમિનું મળેછે. પછી ડાયેાનીશિયન ઉત્સવેાની વખતે તાત્કાલિક લાકડાની વેદિ ઉપર ખેલેા થતા. ઈ. સ. પૂ. ૫૦૦ માં એક અકસ્માત્ થયેા તેથી એથેન્સના લેાકેાએ કાયમનું મકાન બાંધવાનું કર્યું. એ નગરમાંના મ્હેાટા ડાયેાનિશિયન નાટકગૃહમાં ત્રીસ હજાર (૩૦૦૦૦) માણસેા માય એટલી જગા હતી. હેમાં પ્રેક્ષક મંડળને બેસવાની જગા (Auditorium) તે Acropolis નામની ટેકરીની તળેટી ઉપરના એક ખડકમાંથી કેારી કાઢી હતી. ગ્રીક લેાકેા નાટકગૃહ કેારી કાઢવા માટે ટેકરીનેા ઢેાળાવ હમેશાં પસંદ કરતા. હાલમાં ઈંગ્લાંડમાં પ્રાચીન ગ્રીક નાટકગૃહના નમૂના ઉપર એક નાટકગૃહ ચાકની ટેકરીએામાંથી કેારી કાઢવામાં આવેલું સહુની જાણમાં હશે.

ગ્રીક નાટકગૃહમાં Chorus ની વેદિની પાસે એક મેજ ઉપર નટને ઊભેા કરતા. આ અતિ પ્રાચીન કાળની વાત છે. આગળ ઉપર જે રંગભૂમિનેા એાટલેા દાખલ થયેા ત્હેનેા પૂર્વજ આ મેજ હતેા; થેસ્પિસનું ગાડું પ્રથમ વપરાતું એ વાત કલ્પિત છે. એ કલ્પનાનું મૂળ ઉપર કહેલા સુસેરિએાન (Susarion) ના ગાડા અને થેસ્પિસના મેજ બે વચ્ચે ઘેાટાળેા કરી નાંખવામાં જણાયછે.

ઉપર કહેલા ડાયેાનીશિયન નાટકગૃહના જેવાં અનેક નાટકગૃહેા ગ્રીસમાં અને એશિયા માઇનેારમાં બંધાયાં હતાં પણ કેટલેક ઠેકાણે નાટકના ખેલને બદલે લેાકેાની સભાએા અને નૃત્યને માટે એ નાટકગૃહેાનેા ઉપયેાગ થતેા. ગ્રીસના મહાન્ કરુણરસ નાટકેાના કર્તાએાએ રચેલાં નાટકેા વાંચતી વખત, પ્રકૃતિના ભવ્યદીપ્તિના દેખાવને વિશે હેમણે કરેલાં જુસ્સાદાર સંબેાધનેા, અને એટિકાના રક્ષકદેવેાના પાલનકર સાંનિધ્ય વિશે ઉલ્લેખેા ઉપર લક્ષ આપતાં ડાયેાનીશિયન નાટકગૃહની ખાસ સ્થાનયેાજના ભૂલવી ન જોઇયે; એ નાટકગૃહમાંથી એથેન્સનાં ઘણાંખરાં મુખ્ય દેવાલયેા દૃષ્ટિયે પડતાં, હાઇમીથસ (Hymethus) પર્વતનેા એાજસ્વી દેખાવ જણાતેા,

Egean (ઇજીયન) સમુદ્રનાં ભૂરાં જળ, અને સૅલેમિસ તથા ઇજીનાના બેટો નજરે પડતા. આ સંસ્થિતિની છાયા એ નાટકોના વૃત્તાન્તમાં વિલક્ષણ પ્રભાવ પૂરતી હતી.

નાટકગૃહનું પ્રથમનું મકાન ઈ. સ. પૂ. ૩૪૦ ના વર્ષ પ્હેલાં સંપૂર્ણ થયું ન્હોતું. એ નાટકગૃહની યોજનાની કાંઇક કલ્પના Lycia માં Myra માંના નાટકગૃહોની રચનાના વર્ણન ઉપરથી આવી સકશે. એ નાટકગૃહોમાં પ્રેક્ષકમંડળ માટે બેઠકો સમાનબિન્દુ ઉપરાઉપરી ચઢતી વર્તુલ પંક્તિયોમાં ગોઠવેલી હતી. હેને Cavea કહેતા. ઢાળ ઉપર અડધે રસ્તે એક ગોળ ફરતો માર્ગ હતો, હેને præcinctio કહેતા. પગથિયાની રચનાઓ વડે એ બેઠકોના ફાચરના આકારના વિભાગ પડતા. હેને cunei કહેતા. બેઠકોની ઊંચામાં ઊંચી હાર્યની પાછળ એક સ્તમ્ભમાળા હતી, હેની અંદર છતવાળો માર્ગ બનતો અને તે ઉપર એક બેઠક હતી. હાની પાછળની ભીંતમાં ગોખલાઓની હાર્યો હતી, અને કેટલીકવાર præcinctio ની આસપાસની નીચી ભીંત્યમાં હેવા ગોખલા રાખતા. આ ગોખલાઓમાં bronze ધાતુના મ્હોટા ઘડાની પંક્તિયો ગોઠવતા; રંગભૂમિ ઉપરના અવાજને ગ્રહી લઈને હેનું પ્રતિધ્વનન થાય એટલા માટે એ ગોઠવતા. એ ઘડાની રચના તીવ્ર કોમળ મળી બાર સૂર તથા તેરમો ટીપનો સૂર હેવા તેર સ્વરની શ્રેણિ (chromatic scale) ના સૂર મેળવીને કરેલી હતી.

ગ્રીક લોકોનાં નાટકગૃહો ઉપરથી ખુલ્લાં હતાં, અને હેમાં ખેલ દિવસે થતો. * Chorus નું સ્થળ રંગભૂમિની નીચે orchestra માં હતું; ઘણું ખરું એ (chorus) ગાયકમંડળ ત્ય્હાં જ રૂહેતું અને ગીત ગાતી વખત ગમ્ભીર નૃત્ય કરતું. × એ orchestra થી ત્રણથી પાંચ ફુટ ઊંચી એક સાંકડી વેદિ હતી; હેને proscenium

* Schlegel, p. 53

× Schegel, p. 58

કહેતા ત્હાં પગથિયાં ઉપર થઈને orchestra માંથી જવાતું. આ વેદિ તે રંગભૂમિ. હેનો મધ્ય ભાગ તે pulpitum કહેવાતો. ત્હાં મુખ્ય નટો ઊભા રહેતા. રંગભૂમિની નીચે એક ઓરડી હોતી–હેમાં પગથિયાંથી જવાતું—તે માર્ગે ભૂતો પ્રવેશ કરતાં. રંગભૂમિની પાછળ ઊંચી ભીંત્ય હોતી, તે બેઠકોની ઊંચામાં ઊંચી પંક્તિ પાછળની સ્તમ્ભ-માળાની સપાટી સૂધી પ્હોચતી. આ ભીંત્યને scena કહેતા. હેમાં ત્રણ દ્વાર રાખતા; ભીંત્યની પાછળ રહેલી નટોની વેશ પ્હેરવાની ઓયડીમાંથી રંગભૂમિ ઉપર એ દ્વારોમાંથી અવાતું. મુખ્ય નટો વચલા દ્વારમાંથી આવતા.

રોમન લોકોનાં નાટકગૃહો ગ્રીક નાટકગૃહોના નમૂના ઉપરથી લગભગ તદ્રૂપ નકલ કરીને રચેલાં હતાં. પરંતુ ગ્રીક નાટકગૃહમાં orchestra અર્ધવર્તુલ કરતાં વધારે ભાગ રોકતું, અને રોમન લોકોએ તે બરોબર અર્ધવર્તુલ કર્યું હતું. એક નાટકગૃહ Pliny ના કહેવા પ્રમાણે ૮૦૦૦૦ (હેંશી હજાર) માણસોનો સમાસ થાય એવડું હતું. બીજાં બે નાટકગૃહોનું વર્ણન એ આપેછે, તે ઈ. સ. પૂ. ૫૦ માં બંધાયાં હતાં; હેવી રચના હતી કે એ બંને અક્કેક મ્હોટા ખીલડા ઉપર ચક્કર ચક્કર ફરે, જેથી બંને મળીને એક વર્તુલાકર નાટકગૃહ બને; સ્હવારમાં બે જુદાં ગૃહો તરીકે વપરાઈ ત્રીજે પ્હોરે વર્તુલગૃહ તરીકે કામ આવે. પરંતુ આ વાત માનવામાં આવતી નથી એમ કેટલાક કહેછે.

રોમનો કેટલેક ઠેકાણે બે નાટકગૃહો પાસે પાસે બાંધતા; એકમાં ગ્રીક નાટકો અને બીજામાં રોમન નાટકો થતાં. રોમના રાજ્યમાં દરેક પ્રાન્તના મ્હોટા શહેરમાં ઓછામાં ઓછું એક નાટકગૃહ હોતું. રોમન નાટકગૃહમાં orchestra માં chorus ન્હોતું રહેતું, પણ ' સેનેટરો ' અને બીજા ઊંચા વર્ગના પુરુષો બેસતા.

ઇટલીમાં ૧૬ મા સૈકામાં બાંધેલાં નાટકગૃહોનું અસ્તિત્વ જાણ્યામાં આવ્યુંછે.

ઈંગ્લાંડમાં મધ્યકાળમાં Miracle ના ખેલો, માંહિં ધાર્મિક વૃત્તાન્તો હોય હેવા, લોકપ્રિય હતા. હેને માટે ખાસ મકાનો બાંધેલાં ન્હોતાં, કેમકે એ ખેલ દેવળોમાં અથવા તાત્કાલિક મંડપોમાં થતા. ૧૬ મા સૈકામાં ધાર્મિક નાટકો ધીમે ધીમે ખસતાં ગયાં અને વ્યાવહારિક નાટકનું પુનરુજ્જીવન થયું. (ફ્રાન્સમાં ધાર્મિક નાટકનું વ્યાવહારિક નાટકમાં રૂપાન્તર એ કરતાં વ્હેલું થયું જણાયછે; ૧૪૬૭ ઈ. સ. ના શુમારમાં ફ્રાન્સમાં અડધું ધાર્મિક અને અડધું વ્યાવહારિક હેવું નાટકગૃહ હતું). ઈલિઝાબેથના વખતમાં તો વ્યાવહારિક નાટક તે અંગ્રેજી સાહિત્યનો મહત્ત્વનો ભાગ હતો. પરંતુ તે પૂર્વે વ્યાવહારિક નાટકનું પુનરુજ્જીવન થયું ત્યહારે નાટકના ખેલ તંબૂમાં અથવા લાકડાના કાચા મંડપમાં થતા; અને તે બહુ હલકા વર્ગના સ્થળે સ્થળે ફરતા નટો ભજવતા. કાયમ મકાનો નાટકગૃહ માટેનાં એ સૈકાના આખર ભાગની પૂર્વે બંધાયાં હતાં.

પ્રથમ નાટકગૃહ ઇંગ્લાંડમાં ૧૬ મા સૈકાના મધ્ય ભાગમાં બર્બેજ નામના પ્રખ્યાત નટે બ્લેકફ્રાયર્સના મઠના તજાયલા મકાનમાં બંધાવ્યું. તે પછી વળી બીજાં બે બંધાયાં, 'The Theatre' અને 'The Curtain' એ નામનાં. પછી ઈ. સ. ૧૫૭૮ માં લંડનમાં બધાં મળી આઠ નાટકગૃહ થયાં; ઈ. સ. ૧૬૦૦ માં અગિયાર અને પ્હેલા જેમ્સ રાજાના વખતમાં લંડનમાં ૧૭ નાટકગૃહ થયાં; એટલી સંખ્યા તો ઈ. સ. ૧૮૭૭ માં પણ લંડનમાં નાટકગૃહોની ન્હોતી. બર્બેજનું નાટકગૃહ હુનાળામાં જ ઉપયોગી હતું અને દિવસે જ ખેલ થઈ સકે હેવું હતું. કેટલાંક ખાનગી નાટકગૃહોમાં રાત્યનો દેખાવ અથવા કાંઇ ગ્લાનિવાળો દેખાવ બતાવવો હોય ત્યહારે બારીઓ બંધ કરી દઈ સૂર્યનો પ્રકાશ પેસવા દેતા ન્હોતા. શેક્સપીઅરના સમયમાં નાટકગૃહમાં રંગભૂમિ ઊંડાણમાં ગોઠવેલી અને

હેમાં ઉપરથી પડદા સરકીને નીચે પડાય હેવી રચના ન્હોતી. હેના નટો તો જે proscenium (રંગભૂમિ) ઉપર ખેલ કરતા તે pit માં આગળ ધશી આવતો એાટલો હતો, અને હેની બંને બાજુએા ખુલ્લી રૂહેતી. હેની પાછળ નટોનું ઘર—નટોનો ખંડ—રૂહેતો, ત્હેનાં બારણાંમાં થઈને નટો પ્રવેશ અને નિષ્ક્રમણ કરતા.

૧૬ મા સૈકાના અન્ત ભાગમાં કેટલાંક સ્થલાન્તર કરાય હેવાં નાટકગૃહો હતાં. ચેસ્ટરમાંનાં હેવાં નાટકગૃહોનું વર્ણન એક સ્થળે નીચે પ્રમાણે આપ્યુંછે:—

" દરેક નાટકમંડળીને પોતાનાં નાટકગૃહ હતાં—હેમાં એક ઊંચી પાલક હતી, તે ઉપર બે ઓરડીએા, એક ઊંચી ને બીજી નીચી; એ ચાર પયડાં ઉપર ગોઠવતા. નીચેની ઓાયડીમાં નટો વેશ પ્હેરતા; અને ઊંચેની ઓાયડીમાં ખેલ કરતા; તે ઉપરથી ખુલ્લી હોતી, એટલે બધા પ્રેક્ષકો હેમને જોઈ તથા સાંભળી સકે. દરેક મહેલ્લે મહેલ્લે ખેલ થતો. પ્રથમ Abbey Gates આગળ શરૂ કરતા; ત્હાં પ્રથમનો ખેલ પૂરો થાય એટલે એ નાટકગૃહને ગગડાવીને Mayor (નગરશેઠ) ની સંમુખ High Cross આગળ લઈ જતા; એ રીતે દરેક મહેલ્લા-માં ફેરવતા; એમ તે તે દિવસ માટે નક્કી કરેલા ખેલ બધાં નાટકગૃહો ભજવી જતાં, અને પછી બધા મહેલ્લાએામાં એકી વખત ખેલ થતા. ઘણા લોકો તે જોવા મળતા. જે મહેલ્લાએામાં ખેલ કરવાના હોય ત્હાં પણ પાલકો બાંધી રંગભૂમિ રચાતી.

પ્રાચીન ભરતખંડનાં નાટકગૃહો.

પ્રાચીન ભરતખંડમાં રાજમહેલોના ખુલ્લા ચોકમાં નાટકો ભજવાતાં; વખતે સાર્વજનિક વિનોદ માટે નીમેલાં દિવાનખાનાંમાં પણ કોઇ વખતે ભજવાતાં હશે, અથવા તદ્દન ખુલ્લા મેદાનમાં. આ કારણથી નાટકનાં પુસ્તકોમાં સ્થલાન્તરની સૂચનાઓ મૂકાયલી જણાયછે; અને પાત્રજન રંગભૂમિ ઉપરને ઉપર જ, પ્રેક્ષકવર્ગની નજર આગળ જ, લાંબા પ્રયાણ કરતાં જણાય-

છે. એક ઠેકાણેથી બીજે ઠેકાણે ' પરિક્રમણ ' કરવાની સૂચનાઓ ઉપરથી આ જણાયછે. ક્વચિત્ દેવાલયોની સંમુખ પણ નાટક ભજવાતાં એમ લાગેછે. પરંતુ ખાસ નાટક માટે જ રચેલાં નાટકગૃહો હાલનાં ' થિયેટરો ' ના જેવાં તો પ્રાચીન કાળમાં આપણા દેશમાં હોય એમ જણાતું નથી.

આમ ત્ય્હારે નાટકગૃહોનો ઇતિહાસ ઈ. સ. પૂ. છઠ્ઠા સૈકાથી માંડીને છે. એ ઉપરથી જણાશે કે નાટકો પ્રથમ મેદાનમાં અથવા સાદાં નાટકગૃહોમાં ભજવવાનું શરૂ થઈ ક્રમે ક્રમે ખાસ નાટકને અનુકૂળ રચનાવાળાં ગૃહો બંધાયાં; મધ્ય કાળમાં નાટકસાહિત્યની સાથે નાટકગૃહોનો પણ લોપ થયો; પાછું ૧૬ મા સૈકામાં નાટક-સાહિત્યની સાથે નાટકગૃહોનું પુનરુત્થાન થયું; અને અંતે આ વીસમા સૈકામાં યૂરોપમાં અત્યંત વિશિષ્ટ અને સાડમ્બર ગોઠવણોવાળાં નાટકગૃહો, અને હેના સ્વલ્પ અનુકરણવાળાં આપણા દેશમાં નાટકગૃહો, બંધાયાંછે.

પ્રકરણ ૮ મું.

નાટકના આન્તર સ્વરૂપના પ્રકાર.

નાટકના વૃતાન્ત.

નાટકના આન્તર સ્વરૂપના કેટલાક જાણવા લાયક પ્રકાર હવે જોઇ જઇયે. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકોનાં તથા રોમન નાટકોનાં સ્વરૂપ હાલના નાટકોથી કેવળ ભિન્ન હતાં તે આપણે જોઈ ગયા છિયે. તેમ જ મધ્ય કાળનાં Miracles, Mysteries ને Moralities વિશે પણ ઇશારો થઈ ચૂકયોછે. શેક્સ્પીઅરના સમયનાં નાટકો વિશે પણ ચર્ચા થઈ ગઈછે. જાણવા લાયક એક વિલક્ષણ પ્રકાર ચીનનાં નાટકોમાં હોયછે. પ્રત્યેક નાટકમાં મુખ્ય પાત્ર તે ગ્રંથકાર તેમ જ નાટકમાં ઉદ્દિષ્ટ પુરુષ કે સ્ત્રીને ઠેકાણે આવેછે. એ જ નાયક અથવા નાયિકા હોઈ chorus નું સ્થાન પણ એ જ લેછે. નાટકમાંના પદ્યના ભાગ, અથવા નીતિ અને ડહાપણનાં વચનો, અથવા ઇતિહાસ અથવા દંતકથામાંથી દૃષ્ટાન્તો આણેલાં હોય ત્હેના સ્મરણસૂચક વચનો,– એ પોતે જ ગાયછે. સંલાપમાંથી આ પદ્યો તથા વચનો ઉત્પન્ન થઈ સંલાપમાં વિવિધતા પ્રેરેછે અને ભભક તથા ઉન્નતતા હેમાં હોઈ સકે તેટલી હેમાં ઉમેરાયછે. ગાનાર પાત્ર તે વસ્તુવૃત્તાન્તમાં મુખ્ય પાત્ર હોવું જોઇયે, પરંતુ જનસમાજના કોઇ પણ વર્ગમાંથી પણ લેઈ સકાયછે. આ પાત્ર નાટકના વૃતાન્તક્રમમાં મરણ પામેછે, તો પછી હેની જગાએ બીજું પાત્ર ગાયછે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકના આરમ્ભકાળમાં થેસ્પિસના સમયમાં નાટકમાંના સંલાપમાં બેકસ અથવા કોઇ બીજા દેવ અથવા મહાવીરના સંબન્ધી કલ્પિત કથા ચર્ચાતી.

ચીનમાં નાટકોમાં ઊંચા વર્ગના લોકોમાં તો ખાસ કરીને

નાટકનું સમાપન

લગ્ન ગોઠવનાર આડતિયા તરીકે ધંધો કરનારી સ્ત્રીઓ લગ્નની યોજના આણેછે. નાટકનાં વૃત્તાન્તની ગ્રન્થિ ઉકેલી સુખમય પરિણામ ઘણું કરીને હમેશાં કોઇ વરિષ્ઠ સરકારી અધિકારીના સાક્ષાત વચ્ચે પડવાથી સધાયછે. ચીનના રાજ્યના પિતૃત્વસ્વરૂપને આમ સંમાન આપવામાં આવેછે. રોમન deus ex machina નું આ ચીન દેશનું રૂપાન્તર છે. આ પરિણામ આવવાથી સ્વાભાવિક રીતે શહાનશાહના કીર્તિગાનમાં સંક્રમણ કરી સમાપન કરવાનો પ્રસંગ મળેછે; Tartuffના અન્ત ભાગમાં ૧૪મા લુઇના કીર્તિ ગાનને મળતો આ પ્રકાર છે; અને ઉદ્દેશસ્વરૂપે હાવું જ કીર્તિગાન ઇલિઝાબેથના સમયમાં અનેક નાટકોમાં એ રાજકુમારિકાને સંબન્ધે ગૂંથાયલું જોવામાં આવેછે.

શેક્સ્પીઅરના સમયમાં નાટકના સમાપન વખતે નટોએ ઘંટણિયે પડીને રાજ્ય કરનાર રાજા અથવા રાણીને માટે પ્રાર્થના કરવાનો રિવાજ હતો. આ સાથે આપણા દેશમાં હાલનાં નાટકોમાંના સમાપનપ્રકાર સરખાવવાનું સહજ ઉપસ્થિત થાયછે. મુંબાઈ ઇલાકાનાં નાટકોમાં પણ નાટકને અન્તે વૃત્તાન્ત જોડે અતિ શિથિલ સંબન્ધ રાખીને સર્વપાત્રવર્ગ એકત્ર ઊભા રહી પ્રાર્થના અથવા હેવું ગીત સાથેલાગાં ગાયછે. પરંતુ રાજ્ય કરનાર રાજા રાણી ઉપર આશિષની પ્રાર્થના હેમાં નથી આવતી. કેટલીકવાર Epilogue અર્થાત્ ઉપસંહારક ગીતના રૂપમાં એ સંયુક્ત ગાયન આવેછે.

આ પ્રકારના અંતભાગના દેખાવથી જે દીપ્તિમય ચમત્કૃતિની અસર થાયછે તે છતાં પણ નાટકસમાપનની રસદૃષ્ટિયે છાપ ઉલટી કથળી જાયછે એમ મ્હારું માનવું છે. નાટકના ખરા સમાપનથી જે પ્રેક્ષકનાં હૃદય ઉપર લાગણીઓની છાપ પડેલી હોયછે, તે અરસિક રીતે ઘસાઇને નવા જ અને નિરર્થક ઝળકતા ચમત્કારનું જ સામ્રાજ્ય એ હૃદયો ઉપર થાયછે. શેક્સ્પીઅરના સમયનાં

રાજા અથવા રાણીને માટે પ્રાર્થનાવાળાં સમાપનેા વિશે પણ તેમ જ સમઝવું. હેને બદલે નાટકના વૃત્તાન્તની અંદર જ રાજ્ય કરનાર રાજા રાણી સંબન્ધે રસિક સ્તુતિવચન ચાતુર્યથી ગૂંથી સકાય એમ છે; હેનું અતિ અનુપમ ઉદાહરણ શેક્સ્પીઅરના Midsummer Night's Dream નામના નાટકમાં ઓબેરોને પકને સંબેાધીને કરેલા અલૈાકિક ભાષણમાં અદ્ભુત કૈાશલથી ગૂંથેલા, વિલક્ષણ પ્રતિભાથી ઘડેલા, ધ્વનિથી સૂચવાયલા ઈલાઝાબેથ રાણી વિશેના રસિક સૂક્ષ્મતા તથા ચારુતાવાળા સ્તુતિવચનમાં મળેછે.*

હેવી રચનાએા વિરલ જ સંભવે, પરંતુ નાટકસમાપનમાં વસ્તુ સાથેની ગૂંથણીમાં શિથિલતા ના આવે એ યેાજના સંસ્કૃત નાટકેામાં જોવામાં આવેછે. હેમાં બધા નટેાને એકઠા કરીને ગવડાવવાની ધામધૂમનેા ખેાટેા લેાભ નથી જણાતેા. હેમાં તેા સ્વાભાવિક રીતે સધાયલા સમાપનમાં માત્ર આશીર્વચનની પ્રાર્થના પેાતાના હિત-સાધક મુનિજન વગેરે કેાઇ પૂજ્ય પાત્ર કને નાયક માગેછે; પેાતાના અથવા બહુધા જનસમાજ અને દેશના હિતાર્થની આશિષ માગેછે.

નાટકવૃત્તાન્તનેા અભિનય કરવેા એ જ મુખ્ય ઉદ્દેશ રંગભૂમિ ઉપર સર્વત્ર સર્વથા સચવાતેા જણાતેા નથી.

રંગભૂમિ ઉપરના ખેલનું સ્વરૂપ.

જાપાનમાં રંગભૂમિ ઉપર અપ્સરાએા, રાક્ષસેા, સંગીતનાટક, યુદ્ધ, પ્રહસન, અને હેવા અન્તરહૂક ટૂંકા ખેલેા, એ સર્વમાંથી અંગકસરતના ખેલેામાં અને ગુલાંટેા ખાનાર અને જાદુગરના ખેલમાં રસાઘાત વિના સંક્રમણ થાયછે. મુંબાઇમાં આજથી આશરે ત્રીસ વર્ષ ઉપર નર્મદ કવિયે ઊભી કરેલી નાટકમંડળીનું એ કવિકૃત ' દ્રૌપદી-દર્શન ' ભજવાતી વખતે અંકેાની વચ્ચે અંગકસરતના ખેલ કરવામાં આવતા હતા.

---

* આ ધ્વનિ જર્વાઇનસે કુશળતાથી બતાવ્યેાછે. જર્વાઇનસના Shake-spear Commentaries પુસ્તકનું પૃ. ૧૬૧ જુવેા.

શેક્સ્પીઅરના સમયમાં પણ અંકોની વચમાં હલકા પ્રકારના મસ્કરા–ભાંડના તમાશા અને ગાયન ચાલૂ રાખવામાં આવતાં, અને નાટકના ખેલની પછી તૂરીવાદ્ય અને વાંસળીઓની સાથે એક હાસ્યરસનો ન્હાનો ખેલ કરવામાં આવતો.

આપણા મુંબાઈ ઇલાકામાં કેટલાંક વર્ષ ઉપર નાટકને અંતે ફાર્સ જોડવાનો ચાલ હતો; અને હાલ એક રાત્યમાં બે ત્રણ નાટકો અથવા નાટકોના અંશ ભજવાયછે, એ ક્રમમાં પણ ઉપરના પ્રકારની રસક્ષતિ આવેછે.

નાટકવૃત્તાન્તનું સ્વરૂપસૂચન.

નાટક ભજવાય તે પ્રેક્ષક વર્ગથી પુરેપૂરું સમઝી સકવામાં અનેક પ્રકારની અડચણો નડેછે. પદ્યનો અથવા સંગીતનો ભાગ સ્પષ્ટ ઉચ્ચારાદિકને અભાવે પૂરો ગ્રહી સકાતો નથી; ગદ્યવચનો પણ અનેક વાર સ્પષ્ટ ઉચ્ચારાતાં નથી; તેમ જ પ્રેક્ષક વર્ગ બધો રંગભૂમિથી સરખે અંતરે હોતો નથી. વળી નાટકનું પુસ્તક પ્રથમ વાંચેલું ના હોય ત્હારે ખાસ કરીને નાટકના વૃત્તાન્તનું ક્રમશઃ ઉદ્ઘાટન થતાં વૃત્તાન્ત પૂર્ણરૂપે સર્વથી સમઝવો કઠણ પડેછે. કોણ કિયું પાત્ર છે તે પણ ગ્રહણ કરતે વિલમ્બ થાયછે. આ અને હાવાં અનેક કારણોથી નાટકવૃત્તાન્તનું સ્વરૂપસૂચન કરવાની જુદી જુદી યુક્તિઓ નાટકના ઇતિહાસમાં નજરે પડેછે. ચીનના નાટકમાં હાલમાં અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર Bill of the play દ્વારા જે માહિતી મળેછે ત્હેનું કાર્ય બીજી જ રીતે સધાયછે. પાત્રવર્ગ વારંવાર આગ્રહથી પોતાનાં નામ અને વંશાવળી પ્રેક્ષકવર્ગ આગળ પ્રસિદ્ધ કર્યાં કરેછે; અને નાટકના પુસ્તકનું કામ સારવા માટે વૃત્તાન્તમાં પાછળ શું શું બની ગયું ત્હેનું પુનઃ પુનઃ વર્ણન કરી જાયછે. હામાંનો પ્રથમ પ્રકાર જેવું એક લક્ષણ મુંબાઈમાં આજથી ૩૦ વર્ષના શુમાર ઉપર શરૂ થયેલા 'ઇન્દ્રસભા' ના નાટકમાં જણાવછે.

"મૈ રાજા હું ઇસ કોમકા ઔર ઇન્દર મેરા નામ" એમ કહી ઇન્દ્રરાજા પોતાને રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ થતાં વાંત જાતે જ ઓળખાવેછે. હેમાં સબ્ઝપરી વગેરે પણ એમ કહેછે કે નહિં તે યાદ નથી. પરંતુ આ પ્રકારમાં નાટ્યરચનાની કલાના કક્કા ખખ્ખાનું અજ્ઞાન અને સાધારણ રસિકતાનો અભાવ સૂચવાયછે.

નાટકવૃત્તાન્ત પ્રેક્ષક વર્ગથી સમઝાવાના હેતુથી દાખલ કરેલો એક બીજો પ્રકાર આધુનિક ગુજરાતી નાટકસાહિત્યના આદિકાળમાં નજરે પડેછે. એ નાટકો રચાયાં તે વખતે રંગભૂમિની સંસ્થા દાખલ થઈ ન્હોતી; તેથી પ્રેક્ષકવર્ગને સમઝણ પડવાનો હેતુ ભાવિ સ્થિતિના પૂર્વ સાધન રૂપે જ ગણવો પડશે. નાટક વાંચનારને પણ નાટકના સ્વરૂપને લીધે જ વૃત્તાન્તનું ઉદ્‌ઘાટન એકદમ ના થઈ સકવાને લીધે પણ આ હમણાં કહ્યું તે પ્રકાર આદરાતો હશે એમ લાગેછે. 'જયકુમારીવિજય'* વગેરે એ પ્રકારનાં નાટકોમાં પ્રથમના ભાગમાં સૂત્રધાર રંગભૂમિ ઉપર આવીને પ્રત્યેક અંકના વૃત્તાન્તનો વાર્તારૂપે સાર અતિવિસ્તારથી કહી સંભળાવેછે. નાટકવૃત્તાન્તનું અર્થોદ્‌ઘાટન કરવાની આ રીતિથી, વૃત્તાન્ત અજ્ઞાત હોઈ ક્રમે ક્રમે યોગ્ય પૂર્વાપરપણામાં તથા પ્રમાણમાં વૃત્તાન્તના અવયવોનું દર્શન થવાથી જે કુતૂહલનો ચમત્કાર ઉત્પન્ન થાયછે તથા અર્થ પોતાની મેળે સોધી કાઢવાથી આનન્દ ઉત્પન્ન થાયછે તે સર્વને વિકાસસ્થાન જ નથી મળતું અને તેથી રસક્ષતિ થાયછે, એટલું જ નહિં, પણ પ્રેક્ષક અથવા વાચકની બુદ્ધિશક્તિને એક અણધાર્યું અપ-

---

* આ નાટકનો રચનાસમય ઈ. સ. ૧૮૫૦ પછી જણાયામાં છે. ["સાઠીના સાહિત્યનું દિગ્દર્શન" (ઈ. સ. ૧૯૧૧ માં) રા. ડાહ્યાભાઈ દેરાસરીનું પ્રસિદ્ધ થયેલું જોતાં પૃષ્ઠ ૧૦૨ માં લખેલું જણાયછે કે 'જયકુમારી વિજય' નાટક ઈ.સ. ૧૮૬૧ માં શરૂ કરેલું કકડે કકડે 'બુદ્ધિપ્રકાશ' માં છપાયું હતું, તે પછી પુસ્તકના આકારમાં ઈ.સ. ૧૮૬૫ માં બ્હાર પડ્યું હતું. મૂળ 'જયકુમારીનો જય' એમ નામ હતું; પુસ્તક રૂપમાં આવતાં નામ બદલ્યું હતું.]

માન હેમાં સમાયલું લાગેછે; જાણે કે નાટકમાંથી જ વૃત્તાન્ત ઉકેલી કાઢવાની શક્તિ હેમનામાંથી કોઇનામાં પણ ના હોય એમ ભાસ થાયછે. અથવા તો નાટકના રચનારની પોતાની બુદ્ધિશક્તિની મન્દતાનું પ્રતિબિમ્બ પ્રેક્ષક તથા વાચક ઉપર આ રીતે પડાયછે એમ તો નહિં હોય? કેમકે માનસશાસ્ત્રનું એક સૂક્ષ્મ તત્ત્વ હેવું છે કે અનેક વાર સમઝાવનાર પોતાની બુદ્ધિના માપથી જ સમઝાવવાની વસ્તુના તન્તુઓને ચિન્તનદ્વારા ઉકેલેછે. અથવા તો એમ હશે કે નાટકની રચના જ હેવી હશે કે હેમાંનો વૃત્તાન્ત એ સૂત્રધારકૃત ભાષણની મદદ વિના સમઝાય નહિં હેવો અસ્પષ્ટ હશે? પરંતુ એ નાટકોનાં સ્વરૂપ જોતાં આ છેવટની કલ્પના તો ટકે એમ લાગતું નથી.

પરંતુ એટલું તો વસ્તુસ્થિત છે કે ઉપર કહેલાં નાટકોના જમાનામાં ગુજરાતી નાટક માટે રંગભૂમિનું અસ્તિત્વ જ ન્હોતું. માત્ર નાટક કોક કાળે ભજવાય તે વખત માટે આ અગમચેતીની સામગ્રી હતી. આ ઉદાહરણથી જોવાનું છે કે ભવિષ્યના ઇતિહાસ લખનારને માટે આ કેવી વિપથ જતું અનુમાન કરાવનારી સામગ્રી છે. વસ્તુસ્થિતિ ન જાણનાર એમ જ અનુમાન કરે કે એ કાળમાં નાટકો લખાયલાં હતાં તો ભજવાતાં પણ હશે. સંસ્કૃત નાટકોને વિશે સ્થિતિ જુદી છે. હેમાં તો નાટકસાહિત્યના અસ્તિત્વ ઉપરાંત બીજાં અન્તર્ગત તેમ જ બાહ્ય પ્રમાણો રંગભૂમિના અસ્તિત્વનું સમર્થન કરનારાં છે; જેવાં કે—સૂત્રધાર, પ્રવેશ, નિષ્ક્રમણ, જવનિકા, ઇત્યાદિ નાટકની અંદર જ અભિનયને અનુરૂપ સૂચન વગેરે; તેમ જ, નાટ્યશાસ્ત્રના ગ્રન્થોનું અસ્તિત્વ, નટના વર્ગને વિશે, મનુ, શંખ, સંવર્ત, વગેરેના ગ્રન્થોમાં વચનો, ઇત્યાદિ. અર્થાત્ સંસ્કૃત કાળમાં નાટ્યકલા અને નાટકગ્રન્થો બંનેનું અસ્તિત્વ વસ્તુસ્થિત હતું; કાલક્રમે બંનેનો ક્ષય થતાં સ્વાભાવિક શક્યતાને લીધે જ નાટકકલાના અંશો પ્રગટ ના રહ્યા, પરંતુ નાટકગ્રન્થો તો ચાલ્યા આવ્યા. પછી નાટકનું પુનરુજ્જીવન આધુનિક સાહિત્યમાં થવાની વખતે નાટક-

ગ્રન્થોમાં પ્રવેશ નિષ્ક્રમણાદિ સૂચનવચનો તો પૂર્વકાળના નાટક-ગ્રન્થોમાંથી, નાટ્યકલાનો પુનરુદય થવા પ્હેલાં જ, મળી આવ્યાં, અને એ નમૂના ઉપર નાટકગ્રન્થો ગુજરાતીમાં પ્રથમ રચાયા. રંગ-ભૂમિના પુનરુજ્જીવનની પૂર્વાપેક્ષાએ જ પ્રથમ નાટકસાહિત્યનું પુનરુજ્જીવન થયું. આ ક્રમ ગુજરાતી નાટકસાહિત્યને વિશે થયો નજરે પડે છે.

આ ધોરણથી જોતાં પ્રેમાનન્દનાં મનાવાયલાં નાટકો વિશે મ્હારી અન્ય પ્રસંગે સૂચવાયલી શંકાને એક પુષ્ટિ મળે છે. નાટ્ય વિના નાટકો બહુધા સંભવતાં નથી. અને પ્રેમાનન્દના સમયમાં નાટ્યના અસ્તિત્વની તરફ અનુમાન માટે કાંઇ પ્રમાણ નથી. તેથી પ્રેમાનન્દના સમયમાં નાટકગ્રન્થ હોવાનો સંભવ નથી. અર્વાચીન ગુર્જર સાહિત્યમાં અપવાદરૂપ સ્થિતિ હતી; અર્થાત્ રંગભૂમિ વિના જ નાટકગ્રન્થો રચાયા હતા. પરંતુ હેમાં બહુધા સંસ્કૃત નાટકોનાં ભાષાન્તર જ હતાં, એટલે તેથી કશું બાધક બળ મળતું નથી. 'જય-કુમારીવિજય' નાટક વગેરે થોડાંક અપૂર્વ નાટકો રચાયાં હતાં તે જોકે આરમ્ભમાં અભિનયવિષય બન્યાં ન્હોતાં, તથાપિ કાલક્રમે તે અભિનય પામ્યાં હતાં (કાન્તા નાટક વખતે અપવાદરૂપ હશે તથા બીજાં કોઇક મળશે), તેમ જ એ અભિનય પામ્યાં ના છતાં હેમના સમયમાં ગુર્જર નહિં પણ ઇતર રંગભૂમિ (અંગ્રેજી રંગભૂમિ) નમૂના માટે હતી અને ત્હેના અનુકરણરૂપ થનારી ગુર્જર રંગભૂમિની કાંઇક અપેક્ષાએ જ એ નાટકો રચાયલાં. આ મુદ્દો સ્વતંત્ર રીતે પૂર્ણ મળતો નથી, કેમકે સંસ્કૃત નાટકોનો નમૂનો નજર આગળ રાખીને રંગભૂમિને અભાવે પણ પ્રેમાનન્દને નાટક લખવાને વૃત્તિ થઇ સકી હોય. પરંતુ સંભવાસંભવનું તોલ કરવાનું છે. તેમ જ આ મુદ્દો સંશય માટેનાં બીજાં કારણોને માત્ર મદદ કરવાને માટે જ છે, પોતાની શકિતની મર્યાદામાં. બીજું એક ધોરણ વાપરીને આ પ્રશ્ન તપાશિયેઃ એ તો સંશયગ્રસ્ત વાત નથી કે પ્રેમાનન્દના કાળમાં

નાટકસાહિત્યનું વિશાળ પુનરુજ્જીવન તો ન્હોતું જ થયું. પ્રેમાનન્દની પૂર્વે કે પછી વિસ્તીર્ણ નાટકસાહિત્ય જોવામાં આવતું નથી. તો માત્ર પ્રેમાનન્દ થોડાંક નાટકો લખીને પછી અન્ધકારમાં ઝબુકેલી વીજળી લુપ્ત થઈ જાય એ સાહિત્યના ઇતિહાસનાં તત્ત્વોને અનુરૂપ જણાતું નથી; જનસમાજના વિચારાદિકના ઇતિહાસનો સાહિત્ય જોડે જે સંબન્ધ ગૂઢરૂપનો છે તે વિચારતાં સંભવતું નથી. સાહિત્યનાં પુનરુજ્જીવન પ્રજાજીવન જોડે અતિ અદ્દ્ભુત સૂક્ષ્મતાનો સંબન્ધ રાખેછે; પ્રજાજીવનનું પ્રતિબિમ્બ હેવાં પુનરુજ્જીવનમાં જણાયછે. આ તત્ત્વ જોતાં માત્ર એકાદ નાટકકાર ઉદ્દ્ભવીને અટકી પડે, બીજા એ માર્ગ સ્વીકારનારા ન ઉદ્દ્ભવે, એ સંભવિત નથી. સાહિત્યનો કોઇ પણ પ્રદેશ—કવિતા, ઇતિહાસ, તત્ત્વજ્ઞાન સર્વ કોઇ પ્રદેશ—એ જીવનનિયમને વશ છે; જેથી એક ગ્રન્થકાર–યુગ આંકનારો ગ્રન્થકાર–ઉત્પન્ન થવાની સાથે સાથે અનેક હેના અનુકારક, હેની ભાવનાથી પ્રેરિત ભાવનાવાળા, વગેરે લેખકોની રચનાઓ પ્રગટ થાયછે, અને એથી કરીને હેના સર્વ લેખ અને મુખ્ય લેખ પણ તે તે કાળની ભાવનાનું પ્રતિબિમ્બ બનેછે. પ્રેમાનન્દનાં નાટક જો વાસ્તવિક હેનાં હોય તો હેના સમયમાં આ પ્રકારના કાલભાવનાના પ્રતિબિમ્બની, અર્થાત્, વિસ્તીર્ણ નાટકપુનરુજ્જીવનની, અપેક્ષા રખાય. પરંતુ તેમ તો જણાતું નથી. આ કારણ પણ એ નાટકો તરફ સંશયનો કટાક્ષ નાંખવાની પ્રેરણા કરે એમ છે. આધુનિક ગુજરાતી નાટકોનો આરમ્ભ થતાં સાહિત્યમાં એ યુગનિર્માણ થયું જણાયછે; સંસ્કૃત નાટકોનાં ભાષાન્તરો, પછી સ્વકૃત નાટકો, વગેરે પરંપરા ઉદ્દ્ભવ પામી. એ ખરું કે હાલ નાટકોના શિષ્ટ ગ્રન્થ ગણતર જ છે. પરંતુ રંગભૂમિ ઉપર અનેક સારાં ખોટાં નાટકો ભજવાયછે તે વસ્તુસ્થિત છે, તેથી નાટકસાહિત્યનો—એ નાટકો અસાર ગમે તો હોઈને પણ—પુનરુદય આ પાછલાં ચાળીસ વર્ષથી થયો ગણવાને બાધ આવે એમ નથી. પ્રેમાનન્દના કાળ વિશે એ રીતે કહી સકાય એમ નથી.

પરંતુ જરાક વિષયાન્તરતા થઈ. સૂત્રધાર આરમ્ભમાં નાટક-વૃત્તાન્તનું વાર્તારૂપે વર્ણન કરી જાય એ નાટકવૃત્તાન્તના સ્વરૂપ-સૂચનનો પ્રકાર આપણે જોયો. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકોમાં chorus કેટલેક ભાગે નાટકવૃત્તાન્તનું સ્વરૂપ સૂચવતું હતું તે પણ વાત અહિં નોંધવા જેવી છે. તેમ જ, જૂની દક્ષિણી નાટકમંડળીઓમાં સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ ગીતો ગાતું તે પણ નાટકવૃત્તાન્તનું સ્વરૂપ-નિદર્શન કરતાં; પરંતુ હેમાં ફેર એટલો છે કે એ ગીતોથી પ્રેક્ષકવર્ગને અર્થબોધ માટે મદદ ના મળતી; પદ્ય હોવાને લીધે તે સમજતે વાર લાગે; અને ઉલટો ક્રમ એ થતો કે એ ગીતનું અર્થનિરૂપણ પાત્રવર્ગ હેનો ગદ્યમાં અનુવાદ કરીને કરતો.

સંસ્કૃત નાટકોમાં વૃત્તાન્તનું સ્વરૂપકથન કરવા માટે કશી યોજના જણાતી નથી. હેમાં તો ઉલટું હેની રચનામાં સંસ્કૃત તથા પ્રાકૃત એ ભાષાઓનું મિશ્રણ હોવાને લીધે પ્રેક્ષકમંડળમાંથી સામાન્ય વર્ગને, વાર્તાઓ તથા પુરાણકથાઓનું સામાન્ય જ્ઞાન પૂર્વથી જ હોવાને લીધે વૃત્તાન્તનો ક્રમ થોડો ઘણો જે સમજાય તે બાદ કરતાં, બાકીનો સંસ્કૃત ભાગ તો સમઝાવો કઠણ જ હોવો જોઇયે. આ સ્વરૂપની વ્યંગતાની પૂર્તિ કરવા માટે સંસ્કૃત નાટકમાં કશો પ્રયત્ન જણાતો નથી. હાનું પરિણામ સારું એ નીવડ્યું કે સંસ્કૃત નાટકે—બીજી ભાષા-ઓનાં નાટકોની પેઠે—સામાન્ય વર્ગને પ્રસન્ન કરવાના ખોટા લોભને વશ ના થઈને હેમની ઉતરતી રુચિયોની હલકી સેવા કરનારા પ્રકાર પોતાનામાં દાખલ કર્યા નહિં. તેમ જ, એ નાટકોના આખા પ્રેક્ષક મંડળમાં, એક ન્હાનું આન્તર પ્રેક્ષક મંડળ—અર્થાત્, સંસ્કૃત ભાગ પણ સમઝનારું વિદ્વાન્ મંડળ—હોવાને લીધે, એ નાટકને માટે ઊંચી કસાયલી અને સુરુચિયુક્ત બુદ્ધિયો જ ત્હેમાં પ્રવેશ કરી સકે હેવાં રસતત્ત્વનાં ઊંચાં ધોરણોનો જ આદર આ નાટકની કલામાં થયો, અને ભરતખંડના રસપરીક્ષકોએ હેવાં જ ઊંચાં ધોરણોની અપેક્ષા રાખી. આમ સંસ્કૃત નાટકનું ઊંચું

રસસ્વરૂપ સચવાઈ રહ્યું*

આધુનિક ગુર્જર રંગભૂમિમાં "નાટકનાં ગાયનોની ચોપડીઓ" ની અદ્દભુત સંસ્થા આ અર્થનિદર્શનની સેવા બજાવેછે. પ્રેક્ષક મંડળમાંથી અર્ધશિક્ષિત વર્ગને માટે આ ચોપડિયોની ઉત્પત્તિ થઈ જણાયછે. તો ફક્ત સાંભળીને ગીતોનો અર્થ સમઝાય નહિ માટે આ યોજના થઈ હશે. પરંતુ આ યોજનાથી કે'વા અનર્થ થયાછે તે સર્વ ખરા રસિક જનથી અજાણ્યું નથી. રસિક કલાનાં તત્ત્વોનો સર્વથા અનાદર હેમાં સમાયલોછે; જે વખત રંગભૂમિ ઉપર ગીત ગવાયછે અને અભિનય થાયછે તે વખત એ અભિનયના કલામય અંશો નયનનો અને શ્રવણનો ઉપયોગ કરીને સમઝવા અને આસ્વાદવાને બદલે પ્રેક્ષકમંડળનું ધ્યાન, નજર, સર્વ એ ગાયનોની ચોપઠીમાં જ પરોવાયછે, અથવા તો એ ચોપઠી અને રંગભૂમિ વચ્ચે વ્હેંચાઈ જઈને પણ રસાસ્વાદનમાં ભંગ પડેછે; તેમ જ માત્ર ગીતોને જ મહત્ત્વ અપાઈ ગદ્ય ભાગનો અનાદર થાયછે અને હેમાંના વૃત્તાન્ત તથા અભિનયમાં કલાની અપેક્ષા રખાતી નથી. પરંતુ એટલું કહેવું પડેછે કે રંગભૂમિ ઉપર ખરી અભિનયકલા જોવામાં આવતી નથી એટલે ઉપરની ખામી પૂર્ણ બળમાં જણાઈ આવતી નથી. પરંતુ સામાન્ય ધોરણ જોતાં એ દોષ ગણતરીમાં ગણવાનો તો છે જ. પરંતુ આટલી ખામીથી જ વાત અટકતી નથી. આ "ગાયનોની ચોપડી" તે સ્પષ્ટ રીતે મ્હોટું નડતર અને પીડારૂપ થઈ પડેછે; સુજ્ઞવર્ગની સુરુચિને પીડારૂપ થઈ પડેછે. કેમકે પ્રેક્ષક મંડળમાંથી ઘણા અર્ધશિક્ષિત જનો—સૂરમાં રહીને કે

* આ ટીકા જે વખત સંસ્કૃત ભાષા તે લોકભાષા મટી ગઈ હતી તે કાળને લાગૂ પડેછે. અને આપણી જાણમાં આવેલાં સંસ્કૃત નાટકો હેવા કાળનાં જ છે. જૂનામાં જૂનું જાણીતું નાટક—મૃચ્છકટિક—ઈ.સ. ના ૧ લા અથવા ૨ જા સૈકાનું છે. અને સંસ્કૃત ભાષા ઈ.સ. પૂર્વે ૩૦૦ વર્ષના શુમારમાં લોકભાષા મટી ગયેલી હતી. ઈ.સ. પૂર્વે ૩ જા સૈકામાં સંસ્કૃત નાટકો ભજવાતાં એ વાત જુદી છે. એ સમયનાં નાટકો આપણને મળી આવ્યાં નથી.

બેસૂરા થઈને અને બહુધા બેસૂરા થઈને જ–નટવર્ગની સાથે (બહુ મ્હોટા અવાજે નહિં, પણ નડતર થાય એટલા સંભળાય હેવા અવાજે) એ ગીતો 'ગાવા' અથવા ખરું કહિયે તો આરડવા મંડી જાયછે, અને રુચિયુક્ત શ્રવણોને કર્કશ ક્ષોભ પમાડેછે. આ અર્ધશિક્ષિત વર્ગને, અભિનયકલાનાં તત્ત્વો તો કોરાણે રહ્યાં, પણ નાટકના સારસ્યની પણ હેવી અજ્ઞાનતા છે કે હેમાંના કેટલાકને મ્હેં એમ ફરિયાદ કરતા સાંભળ્યાછે કે–" અરે ! આ તો એનાં એ ગીત ગાયછે. "–જાણે કે જે નાટક એક વાર ભજવાયું તે ફરી ભજવાતાં હેમાં બીજાં ગીતો આવવાં જોઇયે. આથી વધારે શોચનીય દશા શી ?

પ્રકરણ ૯ મું.

(નાટકના ઉદ્દેશ.)

નાટકો નીતિમય અને લોકપ્રિય હતાં અને છે કે કેમ તે પ્રાચીનથી અર્વાચીન કાળ સૂધીના ઇતિહાસદર્શનમાં તપાશિયે.

નાટકની સંસ્થાનો નીતિ જોડે સંબન્ધ.

ચીનમાં કલ્પનારૂપમાં તો નાટક નીતિમય જ હોવાં જોઇયે; ઉદ્દેશ અને સ્વરૂપમાં ચીનનાં નાટક જેવાં ઊંચા પ્રકારનાં કોઇ પણ નાટક ના હોવાં જોઇયે; હેવો નિયમ છે કે દરેક નાટકની અંદર નીતિમય સાર અને સારો અર્થ હોવો જોઇયે. રાજ્યના પીનલ કોડ (અપરાધશાસનશાસ્ત્ર) ની એક કલમ પ્રમાણે ચીનના પ્રત્યેક નાટકકાર ઉપર સદાચારપર ઉદ્દેશ રાખવાની ફરજ રખાયછે; અને જે લોકો અનાચારપરાયણ નાટકો લખે તેઓના મરણ પછી જ્યહાં સૂધી હેમનાં નાટકો ભજવાય ત્યહાં સૂધી હેમને નરકયંત્રણા ભોગવી પાપમોચન મેળવવું પડવાનું એમ ઠરાવ છે. પરંતુ વસ્તુસ્થિતિમાં

વ્યવહાર જોતાં ચીનનાં નાટક આ ઊંચી ભાવનાને પ્હોચતાં નથી. દસહજાર નાટકકારો છે ત્હેમાંથી એક પણ હેવો નથી કે જે'ની પ્રવૃત્તિ સદ્બોધ અને નીતિતત્ત્વને અનુસરણુ વડે મનુષ્યની કેળવણી પૂર્ણ કરવા તરફ હોય.*

જાપાનમાં નાટકો કેટલાંક ઘરસંસારના અતિ વાસ્તવિક વૃત્તાન્તો ચર્ચનારાં હોયછે; અને બહુવાર એ અસભ્ય હોયછે. પરંતુ વિવાહિત સ્ત્રીને સંબન્ધે દુરાચારનો વિષય હેમાં આવતો નથી.

ભરતખંડનાં પ્રાચીન નાટકોમાં દુરાચારને ઉત્તેજન આપનારા વૃત્તાન્ત નથી જણાતા. પરંતુ શૃઙ્ગાર રસની કેટલીક વખત સભ્યતાની હદ ઓળંગનારી ભરતી જોવામાં આવેછે. તે કાળની જનસમાજની સ્થિતિ અને વિચારાદિકના દૃષ્ટિબિન્દુથી હેમાં અયોગ્યતા નહિં મનાતી હોય. પરંતુ ઇતર કાવ્યો જેવી અમર્યાદા નાટકોમાં જણાતી નથી. તેમ જ નાટકના વૃત્તાન્તોમાં પણ તે કાળના રિવાજ પ્રમાણે અનીતિના પ્રકાર ન્હોતા દાખલ થતા. રાજાઓ અનેક રાણીઓ કરતા તેથી નાટકના નાયકભૂત રાજાઓના પ્રથમની રાણીને મૂકી બીજી નાટકની નાયિકા જોડેના પ્રેમમાં લોકમતને કાંઈ ક્ષોભક લાગતું નહિં. તેમ જ ગણિકાવર્ગની પદવી તે સમયમાં હલકી ન્હોતી તેથી 'મૃચ્છકટિક'ની નાયિકા એ વર્ગમાંથી લીધીછે તે પણ નીતિબુદ્ધિને બાધક લોકમતે ન્હોતું.

અંગ્રેજી નાટકોમાં શેકસ્પીઅરના કાળમાં કેટલીક અસભ્ય અમર્યાદા જોવામાં આવેછે. હેનું એક કારણ એ કાળની સામાજિક શિથિલ-

---

* ઈ.સ. ના ૧૪ મા સૈકાના અન્ત ભાગમાં એક Pi-Pa-Ki નામનું નાટક રચાયું હતું. તે સમયમાં નાટકની અંદર અનીતિમય પ્રકારો પ્રચલિત હતા તે તરફ તિરસ્કાર ઉત્પન્ન કરી સુમાર્ગ તરફ જનમંડળને દોરવાના હેતુથી એ નાટક રચાયું હતું. એ નાટક છેક ૧૮ સૈકા સૂધી ભજવાયે ગયું-છે. એ સૈકામાં એ નીતિનું સ્મરણસ્તંભરૂપ અને નાટકકલાના ઉત્તમ નમૂનારૂપ એ નાટક ગણાતું. પરંતુ રંગભૂમિની વસ્તુસ્થિતિ તો ચીનમાં ઉપર કહ્યા પ્રમાણે જ રહી.

તામાં મળેછે, તેમ બીજું કારણ એ કે સ્ત્રીઓ નટવર્ગમાં દાખલ ન્હોતી તેથી પુરુષ પુરુષ વચ્ચે (સ્ત્રીવેશધારી પુરુષ જોડે) અમર્યાદિત ભાષણાદિકમાં સંકોચ ઓછો રહેતો. કાલક્રમે અંગ્રેજી નાટકોમાં સભ્યતાનો પ્રવેશ થવા માંડયો જણાયછે. આધુનિક નાટકની સ્થિતિ તો સુવિદિત છે.

હાલમાં ગુજરાતી નાટકોમાં અસભ્યતાને સ્થાન ઘણે ભાગે મળ્યું નથી. છતાં કેટલાંએક નાટકોમાં નીતિનો બોધ સ્પષ્ટ રૂપે ઉદ્દિષ્ટ છતાં નાટકની સંસ્થાનું નીતિ અને સભ્યતાપરત્વે ધોરણ હજી ઊંચું જોઇયે એમ લાગેછે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકો—કરુણરસ નાટકો—જોવાને સ્ત્રીઓને મનાઈ ન્હોતી. એ જોવાને સ્ત્રીઓ બેઠકોની ઊંચી પંક્તિમાં સ્વતન્ત્ર જગા રાખેલી ત્યહાં બેસતી. પાછળના સમયમાં એથેન્સની મુખ્ય ધર્માધિકારિણીઓ નાટકગૃહમાં અગ્રભાગની પંક્તિમાં આરસના સિંહાસન ઉપર બેસતી. આ સર્વ ઉપરથી—તેમ જ ગ્રીક નાટકની ઉત્પત્તિ ધાર્મિક વિધિમાંથી થઈ હોવાથી—પ્રાચીન ગ્રીસમાં નાટકની પદવી—નીતિ તથા સભ્યતાને સંબન્ધે—ઊંચી હોવાનું અનુમાન થઈ સકશે.

પરંતુ નાટકના નીતિમયપણાનો ઉત્તર પૂર્ણ રૂપે આપતાં એ ભૂલવાનું નથી કે પ્રાચીન તેમ જ અર્વાચીન કાળમાં—અનેક કારણોને લીધે—નાટકગૃહનો આશ્રય કરવાની વિરુદ્ધ અનેક નિષેધવચનો જોવામાં આવેછે. યૂરોપમાં એ નિષેધ નીતિના ધોરણને લીધે તેમ જ કેટલીક વાર રાજકીય કારણોને લીધે પણ હતા. હાલ પણ પાદરી લોકો નાટકની વિરુદ્ધ જ જણાયછે; અને તે માટે કેટલાંક વજનદાર કારણો બતાવેછે.

આપણા દેશમાં બૌદ્ધકાળમાં નાટકને વિશે પ્રતિબન્ધ હતો તે સુવિદિત છે. અને સ્મૃતિકારોનાં વચનો નટના ધંધાને હલકો પાડનારાં જોવામાં આવેછે. એ આ સમયની સાર્વદૈશિક સ્વતન્ત્રતાનું એક લક્ષણ છે.

પરંતુ રંગભૂમિની અસર જનમંડળ ઉપર સર્વથા ઉત્તમ પ્રકારની સદાચારપરાયણ, અને ભાવનાને ઉત્તમ કરનારી, થવા માટે કેટલાક ઉપાયોની યોજના ઇષ્ટ છે હેમાં શક નહિં. એ યોજનાનાં મુખ્ય અંગ-(૧) રાજ્ય તરફથી મર્યાદિત નિયમન; (૨) સામાજિક નૈતિક ધોરણની ઉન્નતિ, અને (૩) ધાર્મિક ઉન્નતિ, એટલાં છે એમ હું માનું છું.

નટવર્ગની જનસમાજ-માં પદવી.

પ્રાચીન કાળથી આજસુધી નટવર્ગની સમાજમાં પદવી, સત્કાર તથા સંમાન કે'વાં હતાં તે જોઇયે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં નાટકની ઉત્પત્તિ ધર્મકાર્યમાં હોવાથી, તથા હેને સામાજિક મહત્ત્વ આપતા હતા તેથી, નટનો ધંધો ઘણો સંમાનપાત્ર ગણાતો. ગ્રીક નટો ઍથેન્સના સ્વતન્ત્ર નગરવાસીના હક ભોગવતા હતા અને કેટલીક વાર રાજ્યની નોકરીમાં (નટભિન્ન અધિકારમાં) નિયુક્ત થતા હતા. આગળ જતાં કરુણરસ નાટકે ઍલેકઝાંડ્રિયા તરફ સંક્રમણ કર્યું અને બીજા સુધરેલા પ્રદેશોમાં હેનો ફેલાવ થયો. તે વખતમાં નટની મંડળીઓને જુદા જુદા ખાસ હક પ્રાપ્ત થયા હતા, અને એક મંડળીને તો કીમતી વૃત્તિયો નીમાઈ હતી. ગ્રીક નટો આગળ જતાં સાહિત્યની સુરુચિયુક્ત કેળવણીના પ્રવર્તાવનારા થયા હતા.

રોમન સમયમાં નટવર્ગની ભરતી દક્ષિણ ઇટલી અથવા ગ્રીસમાંના ગુલામોમાંથી કરવામાં આવતી. હેમાંના ઘણા પૈસા આપીને પોતાની સ્વતન્ત્રતા ખરીદ કરતા અને માન તથા ધન સંપાદન કરતા. પરંતુ× સલા અને સીઝર જેવા મ્હોટા પુરુષો તરફથી આશ્રય મળવા છતાં, નટનો ધંધો નગરવાસીના હકને અયોગ્યતા આપનારો ગણાતો હતો.

ઇંગ્લાંડમાં ઇલિઝાબેથ તથા જેમ્સના સમયમાં આરમ્ભકાળમાં

× સલાએ Rosaius ને Knight બનાવ્યો હતો.

નટનો ધંધો બહુ સામાજિક સંમાનપાત્ર ગણાતો ન્હોતો. પ્રથમ નાટ્યનો વિનોદ નિર્દોષ અને અસંસ્કારી આકારમાં કારીગર લોકોમાં પોતાના જ આનન્દ માટે નિયંત્રિત હતો; ઉમરાવોના વિનોદ માટે હેમની આગળ હેમના નોકરો નાટક ભજવતા; રાજદ્વારના અધિકારીઓ રાણીની સંમુખ અથવા પોતાના બરોબરિયાના ખાસ મંડળમાં નાટકના ખેલ કરતા; સેંટ પોલના દેવળમાંના ગાયકગણ અથવા રાજદરબારી દેવળનાં છોકરાં રાજમંડળ આગળ અભિનય કરતાં;–આ સર્વનું રૂપાન્તર થઈ જનસમાજમાં અને આખા દેશમાં નાટકની સંસ્થા સ્થપાઈ; અને નટનો સ્વતન્ત્ર ધંધો શરૂ થયો. પ્રથમ પ્રથમ નટની મંડળીઓ રાજા અથવા રાણીના કે ઉમરાવોના આશ્રય તળે જ ભજવતી; અને રાણીની સંમુખ ભજવવાને માટે તૈયારી કરવાને બ્હાને–નાટકગૃહો ન્હોતાં તે કાળમાં–દારૂની દુકાનોમાં રંગભૂમિ ઊભી કરતાં, ત્ય્હાં જનસમાજનો હલકામાં હલકો કચરો એકઠો થતો તેમ જ કેટલાક લફંગાઓ અને ધુતારાઓ સરકારી પરવાના શિવાય ખેલ કરતા, અને તેથી વારંવાર સરકાર તરફથી પ્રતિબન્ધ હેમને થતો. હાવાં હાવાં કારણથી નટનો ધંધો બહુધા આબરૂનો ન્હોતો જ. કાલક્રમે નાટકગૃહોની સ્થાપના, શેક્સપીઅરના વખતની બર્બેજ વગેરે સમર્થ અભિનયકલાકારોની મંડળીઓનો ઉદ્ભવ,–વગેરેને લીધે નટનો ધંધો કાંઇક સારી પદવીએ ચઢ્યો, ભટકતી મંડળીઓને બદલે સુસ્થાપિત આબરૂદાર અને ધનવાન્ વર્ગની નાટકમંડળીઓ ઉત્પન્ન થઈ, અને નાટકનો ધંધો તથા નટવર્ગનું સંમાન તથા પ્રતિષ્ઠા અને પ્રભાવ વગર વિક્ષેપે વધવા લાગ્યાં. આ સ્થિતિનું કાંઇક આડકતરું સૂચન શેક્સપીઅરે પોતે પણ પોતાના 'હૅમલેટ' નાટકમાં, હૅમલેટ કને ગર્ભાંકનો ખેલ ભજવવા બોલાવેલા નટોને સંમાન અપાવીને કર્યું-છે. Mysteries અને Miracle Plays માં ધર્મગુરુઓ એ ખેલમાં નટ તરીકે વેશ લેતા હતા, તે જોતાં એ સમયમાં નાટ્યની સંમાન-નીય પદવી જણાયછે . હાલના સમયમાં તો હેનરી અર્વિંગ જેવા

ઉત્તમ કલાવિધાયક નટને "નાઇટ"ની પદવી અપાઈ તે જ નટવર્ગના ધંધાના માન તથા પ્રતિષ્ઠાનું સબળ પ્રમાણ છે. હાવો દાખલો માત્ર પ્રાચીન રોમમાં જડેછે, સલાએ Rosaius, ને 'નાઇટ' બનાવ્યો હતો.

પ્રાચીન ભરતખંડમાં નાટ્યકલાની સંસ્થિતિને લીધે એ ધંધાને માનની પદવી મળતી હતી એમ કેટલાકનો મત છે. પ્રાચીન ગ્રીસ શિવાય ઇતર સર્વ દેશોમાં કોઇને કોઇ સમયે નટનો ધંધો તિરસ્કારને પાત્ર ગણાયલોછે. ભરતખંડમાં કાંઇક અપવાદરૂપ સ્થિતિ હતી, જૂના કાળમાં નાટકમંડળીઓ ભરતખંડમાં બહુ સાધારણ હતી અને "પ્રસ્તાવના"ઓ ઉપરથી જણાયછે કે નટવર્ગની પદવી જનસમાજમાં આબરૂની હતી. કલહકન્દલ નામના પ્રખ્યાતિ પામેલા નટે વિસ્તીર્ણ કીર્તિ મેળવી હતી. (પરંતુ 'અનર્ઘરાઘવ' નાટકમાં હેને વિશેના ઉલ્લેખથી તથા હેના નામની વ્યુત્પત્તિથી હેને તિરસ્કારપાત્ર ગણેલો પણ જણાયછે.)

આમ એક પક્ષે નટવર્ગની માનપાત્ર સ્થિતિ જોવામાં આવેછે, તો વળી બીજે પક્ષે એ જ પ્રાચીન ભરતખંડમાં નટના ધંધાની અધમતા મનાયાનાં પ્રમાણો પણ નજરે પડેછે:

न नटा न विटा न गायका
न परद्रोहनिबद्धबुद्धयः ।
नृपसद्मनि नाम के वयम्

એ ભર્તૃહરિના એક શતકના વચનમાં નટવર્ગને રાજદ્વારમાં ફરવાની પદવીથી માનપાત્ર ગણવાનો ભાસ થાયછે ખરો, પરંતુ વિટ વગેરેની પંક્તિમાં મૂકીને એ વર્ગના નીતિગુણ વગેરેનો તિરસ્કાર તથા અધમતા સૂચવવા તરફ જ એ વચનનો ઝોક છે.* ભર્તૃહરિનો સમય ઈ. સ. ના સાતમા સૈકામાં મનાયછે, તો તે વખતની આ

* ભર્તૃહરિના—कश्चुम्बति कुलपुरुषः ઇત્યાદિથી શરૂ થતા શ્લોકમાં પણ નટ, વિટ, વગેરેને અધમ સ્ત્રીઓના સંસર્ગી કહી નિન્દેલાછે.

સ્થિતિ હશે એટલું તો ખરું જ. પરંતુ ભર્તૃહરિનાં શતકોમાંના અનેક શ્લોક લોકરૂઢ હોઈ પૂર્વકાળના હતા તે હેમાં સંગ્રહાયલાછે એ સાધાર કલ્પના છે તે તરફ લક્ષ રાખતાં એમ પણ માની સકાય કે નટ-વર્ગની અધમતા એ સમય પૂર્વે પણ મનાઈ હશે.

અને આ કલ્પના માટે પ્રમાણ છે. મનુ વગેરે સ્મૃતિકારોએ પણ નટના ધંધાને અધમ ગણ્યાનાં વચનો મળેછે. મનુ બ્રાહ્મણોને ચોર, ગાયક, સુતાર, વૈદ્ય, શિકારી, લુહાર, રંગભૂમિ ઉપર ખેલ કરનાર, સૂની, ટોપલીઓ બનાવનાર, ધોબી, કારીગર, વગેરેને હાથે રાંધેલું અન્ન લેવાનો નિષેધ કરેછે. શંખ પણ હેવા પ્રકારનો નિષેધ નટવર્ગને સંબન્ધે કરેછે. સંવર્ત નટી જોડે, શૈલૂષી જોડે (અર્થાત્ નર્તકી અથવા નટી જોડે), ચમારણ, રંગરેજણ, વગેરે સ્ત્રીઓ જોડે સંસર્ગ કરનાર બ્રાહ્મણને ચાંદ્રાયણનું પ્રાયશ્ચિત્ત બતાવેછે. આ ઉપર-થી નટનો ધંધો આ સ્મૃતિકારોના સમયમાં અધમ ગણાતો હશે એમ અનુમાન થઈ સકે. બુદ્ધની આજ્ઞાઓમાં પણ નૃત્ય, સંગીત, અને નાટકનો પરિત્યાગ કરવાની ભલામણ ગૃહસ્થને કરીછે, અને ભિક્ષુને માટે તો એ ફરજ જ છે. આમ બુધ્ધના સમયમાં પણ નટનો ધંધો અનિષ્ટ અને સદાચારને કલુષિત કરનારો મનાતો હતો*

ચીનમાં નટનો ધંધો આબરૂદાર નથી ગણાતો. નટમંડળીના નાયકો ગુલામનાં છોકરાં ખરીદીને પોતાના ગુલામ તરીકે રાખી નટવર્ગમાં દાખલ કરેછે.

જાપાનમાં નટો લોકપ્રિય હોયછે તથા સારા પગાર પેદા કરેછે, તથાપિ એઓ તિરસ્કારને પાત્ર ગણાયછે. અને પૂર્વકાળમાં એ મંડળીઓની ભરતી હલકામાં હલકા વર્ગમાંથી કરાતી. પરંતુ હવે હવે હેમની અયોગ્યતા ઘટતી જાયછે.

હાલના સમયમાં તામિલ ભાષામાં નાટકો ભજવાયછે ત્ય્હાં નટનો ધંધો આબરૂદાર નથી ગણાતો. કોઇ પણ સદ્ગૃહસ્થના કુટુમ્બ-

---

* Dutt's Ancient India.

નો છોકરો નાટકમંડળીમાં હોય તો શરમની વાત ગણાયછે. નટવર્ગ મદ્યપાન અને દુરાચારનું સેવન કરનાર મનાયછે.

પંજાબમાં નાટકમંડળીઓમાં હલકી પંક્તિના આબરૂ વિનાનાં પુરુષો અને સ્ત્રીઓ હોયછે. એ ધંધો આબરૂદાર ગણાતો નથી. નટવર્ગની નીતિ શૂન્ય જ મનાયછે.

સિંધમાં પણ નટનો ધંધો આબરૂદાર ગણાતો નથી.

બંગાળામાં ૧૮૭૨ માં સાર્વજનિક રંગભૂમિનો આરમ્ભ થયો તે સમયથી નટનો ધંધો પ્રતિષ્ઠિત ગણાતો નથી. અને સાર્વજનિક સ્ત્રીઓ નાટક મંડળીઓમાં દાખલ થઈ ત્હારથી તો બિલકુલ પ્રતિષ્ઠા ઘટીછે. પરંતુ નટનો ધંધો કરનાર ઊંચા વર્ગના સામાજિક મંડળમાં ત્યાજ્ય ગણાતો નથી.

નાટકના અભિનયમાં સ્ત્રીઓનો વેશ પુરુષો ભજવતા કે સ્ત્રીઓ એ પ્રશ્નનું ઇતિહાસસ્વરૂપ જોઇયે. ગ્રીક લોકોમાં સ્ત્રીવેશ માટે સ્ત્રીઓ. તથા રોમન લોકોમાં પ્રાચીનકાળમાં નટીઓ અજ્ઞાત હતી, સ્ત્રીઓનો વેશ હમેશાં પુરુષો અથવા છોકરાઓ લેતા. પરંતુ રોમન સામ્રાજ્ય (Roman Empire)-ના વખતમાં નટીઓ પ્રથમ જણાવા માંડી.

પ્રાચીન ભારતખંડમાં સ્ત્રીઓનો વેશ ઘણું કરીને, જો કે હમેશાં જ નહિં, પણ ઘણું કરીને[1], સ્ત્રીઓ ભજવતી. આમ Encycl. Britt. માં લખનાર કહેછે. હેનાં પ્રમાણ બતાવ્યાં નથી. એ મ્હારી બુદ્ધિમાં નીચે પ્રમાણે જડેછે:—

---

૧ માલતીમાધવમાં સૂત્રધારના વચન 'अहमप्यवलोकिता' ઉપરથી એમ અનુમાન કાઢવામાં આવેછે કે ભવભૂતિના સમયમાં પુખ્ત વયની સ્ત્રીઓનો વેશ પુરુષો લેતા હશે.

(ડેકન કૉલેજ કવૉર્ટર્લીમાં એસ. કે. બેલ્વલકરે લખેલા લેખનું ભાષાન્તર બુ. પ્ર. મે ૧૯૧૦ પૃ. ૧૫૧ જુવો.)

(૧) 'વિક્રમોર્વશીય' નાટકમાં એક સ્થળે સૂચન છે કે સ્વર્ગમાં 'લક્ષ્મીસ્વયંવર'નું નાટક ભજવવામાં ઉર્વશીએ લક્ષ્મીનો વેશ લીધો હતો. આ ઉપરથી ઇશારો કાંઇક જણાય ખરો કે સ્ત્રીઓનો વેશ સ્ત્રીઓ પૃથ્વી ઉપર પણ લેતી હશે.

(૨) 'પ્રિયદર્શિકા' નાટકના ગર્ભાઙ્કમાં મનોરમા નામની દાસી રાજાનો વેશ લેછે. અર્થાત્, વધારે સબળ કારણથી જણાય કે સ્ત્રીઓનો વેશ સ્ત્રીઓ લેતી હશે. 'પ્રિયદર્શિકા'નો સમય આજથી ૮૦૦થી ૧૦૦૦ વર્ષ ઉપરનો છે. તે કાળમાં આ રિવાજ હશે.

(૩) 'માલતીમાધવ' નાટકમાં એથી ઉલટો ક્રમ છે. ત્હાં માલતીનો કપટવેશ એક યુવકે ધારણ કર્યોછે. પરંતુ આ વાર્તાનું જ અંગ છે. તેથી આ વાતથી આમ કે આમ કશું અનુમાન ફળતું નથી.

(૪) નાટકોની 'પ્રસ્તાવના'ઓમાં સૂત્રધાર કને નટી આવે છે. એ નટી તે પુરુષે સ્ત્રીવેશ લઈને થયેલી નટી નહિં, પણ સૂત્રધારની જ સ્ત્રી એમ હેતુ જણાયછે. અર્થાત્, નાટકમંડળીમાં નટ તેમ નટીઓ પણ રહેતી; અને હેમનું કર્તવ્ય સ્ત્રીપાત્રનો વેશ ભજવવાનું જ હોવું જોઇયે. નહિં તો હેમનું મંડળીમાં અસ્તિત્વ જ વ્યર્થ થાય.

(૫) 'ભરત નાટયસૂત્ર'માં પુરુષ તથા સ્ત્રી નટને વિવિધ શિક્ષણો આપ્યાંછે. તે ઉપરથી નટીનું અસ્તિત્વ સંભવેછે. એ સ્થળે સ્ત્રી નટ એટલે સ્ત્રીનો વેશ ભજવનાર પુરુષ નટ એમ ઉદ્દેશ હોય તો જુદી વાત. પણ તેમ લાગતું નથી.

(૬) ઉપર કહ્યું તેમ સંવર્ત વગેરેએ નટી જોડે સમાગમ માટે પ્રાયશ્ચિત્ત બતાવ્યુંછે. તેથી જણાયછે કે નટીઓ એ સમયમાં હતી. અર્થાત્, સ્ત્રી પાત્રનો વેશ સ્ત્રીઓ લેતી. પછી નટી એટલે નટ લોકોની સ્ત્રી એટલું જ ઉદ્દિષ્ટ હોય તો કોણ જાણે-જેમ મોચીની સ્ત્રી મોચણ, દરજીની સ્ત્રી દરજણ, ઘાંચીની ઘાંચણ ઇત્યાદિ છે તેમ, પરંતુ એ સ્ત્રીઓ પણ પોતાના ધણીના ધંધામાં મદદ કરેછે તે જ

કામ કરીને. તો નટીઓ પણ નટનો જ ધંધો કરતી હોવી જોઇયે. (પછી સંવર્તના વચનમાં નર્તકી જ ફક્ત ઉદ્દિષ્ટ હોય તો કોણ જાણે.)

ચીન દેશમાં Khian Zang શહાનશાહે એક નટીને પોતાના ઝનાનામાં અવિવાહિત રાણી તરીકે રાખી તે સમયથી સ્ત્રીઓને રંગભૂમિ ઉપર આવવાની મનાઈ છે. તેથી સ્ત્રી પાત્રના વેશ છોકરાઓ અને ક્વચિત્ પ્રસંગે વૃંઢ લોકો ભજવેછે.

જાપાનમાં બૅલેટ નામના નૃત્યમાં સ્ત્રીઓ હોયછે, બાકી તે શિવાય સર્વત્ર પુરુષો જ સર્વ વેશ ભજવેછે. પરંતુ આ સ્થિતિ હવે હવે ઈ. સ. ૧૮૯૬ ના શુમારથી બદલાઈ છે. Mr. Kawa Kami અને હેની પ્રસિદ્ધ નટી સ્ત્રી Madame Sadayacco પારીસ અને લંડનમાં ડીસેમ્બર ૧૯૦૭ માં આવેલાંનો વૃત્તાન્ત The Graphic (14. 12. 07, p. 852) પત્રમાં આવેલા ઉપરથી જણાયછે કે એ સ્ત્રીપુરુષે પ્રથમ ટોકિયોમાં એક નાટકગૃહ શરૂ કર્યું ત્હાં સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ ભજવે એ ક્રમ દાખલ કર્યો; એથી લોકોમાં બહુ વિરુદ્ધ ચર્ચાઓ થઈ હતી. ત્હેની પૂર્વે સ્ત્રીઓ અને પુરુષોની નાટકમંડળીઓ જુદી જુદી હોતી; સ્ત્રીમંડળીમાં પુરુષનો વેશ સ્ત્રીઓ ભજવતી અને પુરુષમંડળીઓમાં સ્ત્રીનો વેશ પુરુષો લેતા એમ હતું.

ઇંગ્લાંડમાં શેકસ્પીઅરના કાળમાં અને તે પછી પણ સ્ત્રી પાત્રનો વેશ છોકરાઓ લેતા. હેમાંના ઘણા છોકરાઓ બહુ ખ્યાતિ પામ્યા હતા. સ્પેનમાં તો હમેશાં સ્ત્રીઓ જ સ્ત્રીપાત્રના વેશ ભજવતી; ત્હેની જોડે ઇંગ્લાંડનો આ રિવાજ સરખાવતાં[1] એક લેખક કહેછે કે ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિને આ કારણથી સ્પેનની રંગભૂમિ કરતાં બહુ ગેરફાયદો મળ્યો હતો; ઇંગ્લાંડના નાટક રચનારાઓ રંગભૂમિ ઉપર સ્ત્રીઓ ન હોવાને લીધે પોતાનાં નાટકોમાં વચનોમાં અમર્યાદાની અતિશય છૂટ લેતા હતા. જર્વાઇનસ આ લખાણની અમર્યાદા સ્વીકારેછે પરંતુ અભિનયકલાને લાભ થયો માનેછે.

---

૧ Encycl. Britt. માં લખનાર.

આ વિશે કલા વિશેની ચર્ચામાં વધારે બોલાશે.

શેકસ્પીઅરે નાટક રચવાં ઈ. સ. ૧૬૧૨ માં બંધ કરી લંડન છોડયું તે પછી સત્તર વર્ષે એટલે ઈ. સ. ૧૬૨૯ માં લંડનમાં એક ફ્રેંચ નાટકમંડળી આવી, ત્હેમાં સ્ત્રીઓ ભજવતી જોઈને પ્રેક્ષકમંડળે તિરસ્કારના ઉદ્દગાર કાઢી રંગભૂમિ ઉપરથી હેમને કાઢી મૂકી હતી. લોકમત એ સમયમાં સ્ત્રી નટીઓની વિરુદ્ધ હતો. પરંતુ તે પછી અડધો સૈકો વીતતાં સ્થિતિ બદલાયલી જોઇયે છિયે. બીજા ચાર્લ્સનું રાજ્ય ઈ. સ, ૧૬૬૧ માં શરૂ થયું; હેણે નટીઓને રંગભૂમિ ઉપર જાહેર રીતે આવવાને પ્રથમ ઉત્તેજન આપ્યું જણાય-છે. અર્વાચીન ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર તો મિસિસ સિડન્સ, મિસિસ જેમિસન, મિસ એલેન ટેરી વગેરે અભિનયકલાને અદ્ભુત શક્તિથી દીપાવનારી સમર્થ નટીઓએ આવીને યુગ જ બદલી નાંખ્યો-છે. યૂરોપના અન્ય દેશોમાં પણ સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર લાંબા વખતથી આવેછે.

આધુનિક ભરતખંડની સ્થિતિ સ્પષ્ટ કારણોથી જુદી જ છે. પ્રાચીન ભારતવર્ષમાં સ્ત્રીઓની સ્વતન્ત્રતાના સમયમાં નટીઓ રંગભૂમિ ઉપર જોવી એ અસાધારણ વાત ન્હોતી. અર્વાચીન સમયમાં અનેક કારણોથી સ્ત્રીવર્ગની અવદશાને લીધે સ્વાતન્ત્ર્યના નાશને લીધે, એ પ્રકાર જોવો જ અશકય છે. હજી પ્રસિદ્ધ ભાષણ કરવાને હમણાં હમણાંમાં જ સ્ત્રીવર્ગનાં પગલાં પડતાં જણાયછે, તો નાટક જેવા સંશયના કટાક્ષથી જોવાના પ્રદેશમાં સન્નારીનો તો પ્રવેશ સંભવે-જ નહિં. કલાપ્રેમથી જ નાટક ભજવવામાં પુરુષ જ હજી બહુ બ્હાર પડતા નથી ત્યહાં સ્ત્રીઓ તો કય્હાંથી જ હોય ? તો પછી ધંધા તરીકે રંગભૂમિનો સ્વીકાર સ્ત્રીવર્ગ હજી નથી કરતો હેમાં આશ્ચર્ય નથી. જૂની ભવાઈની સંસ્થામાં પણ મૂછ મૂંડેલા અને લાંબા કેશકલાપના અંબોડાવાળા ભવાઇયાઓ સ્ત્રીવેશ પુરુષોથી જ ભજવાવાની સાક્ષી પૂરેછે. અને હજી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર

પણુ એજ સ્થિતિ છે. સ્ત્રીવેશ છોકરાઓ અથવા જવાન પુરુષો જ ધારણુ કરેછે, માત્ર ક્વચિત્ વિરલ નાટક મંડળીઓમાં–મુંબાઈ-માં વિશેષે–સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર દેખા દેછે. એક પારસી નાટક-મંડળીમાં કેટલાંક વર્ષ ઉપર કોઇ યુરોપિયન સ્ત્રી અભિનય કરતી હતી અને હેના ગાયન માટે પ્રખ્યાતિ પામી હતી. મ્હારા સાંભળવા પ્રમાણે કેટલીક માહારાષ્ટ્ર નાટકમંડળીઓમાં પણુ સ્ત્રીઓ દાખલ થઈ હતી. પરંતુ હેમની જનસમાજમાં પદવી પ્રશસ્ત ન્હોતી. ઈ. સ. ૧૯૧૦ ના ડીસેમ્બરમાં રત્નાગિરિમાં બેલગામની સ્ત્રીસંગીત-નાટકમંડળી આવી હતી. ત્હેમણે "શારદા" નાટક ભજવેલું મ્હેં જોયું હતું. હેમાં મ્હોટે ભાગે સ્ત્રીઓ જ વેશ ભજવતી હતી; અને એકંદર જોતાં સારી રીતે ભજવતી હતી. નાટકના નાયક કોદંડનો વેશ પણુ સ્ત્રીએ જ લીધો હતો, અને સ્તુત્ય રીતે ભજવ્યો હતો. મુંબાઈની મુસલમાની રંગભૂમિમાં પણુ કાંઇક હેવો પ્રકાર જણાયછે.

બંગાળામાં હાલના કાળમાં સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર દેખાયછે. પરંતુ આબરૂદાર વર્ગની એ નથી હોતી.

પંજાબમાં સ્ત્રીવેશ બહુધા પુરુષો જ ભજવેછે; ક્વચિત્ વિરલ પ્રસંગે સ્ત્રીઓ ભજવેછે. આબરૂદાર સ્ત્રીઓ ભજવતી નથી.

સિંધમાં પણુ પુરુષો સ્ત્રીવેશ ભજવેછે. આબરૂદાર નાટક-મંડળીઓમાં આ પ્રમાણે છે. પરંતુ કેટલીક મંડળીઓમાં હલકી આબરૂની સ્ત્રીઓ સ્ત્રીવેશ ભજવેછે. આબરૂદાર સ્ત્રીઓ નાટ્યનો ધંધો કરતી નથી.

બંગાળામાં ઈ.સ. ૧૮૩૦ માં નાટક જે પ્રથમ ભજવાયલાની નોંધ છે ત્હેમાં સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ લેતી હતી એમ જણાયછે. એ સાર્વ-જનિક સ્ત્રીઓ હતી. પછીના સમયમાં હેવી સ્ત્રીઓનો ત્યાગ કરી, છોકરાઓ કને સ્ત્રીવેશ લેવડાવવાનો ચાલ શરૂ થયો. ઈ.સ. ૧૮૭૩ માં ફરીથી સાર્વજનિક સ્ત્રીઓ દાખલ થઈ, અને ત્હારથી એ ક્રમ ચાલૂ

છે. સાર્વજનિક રંગભૂમિ ઉપરની સ્ત્રીઓ આબરૂદાર વર્ગમાંથી કદી આવતી નથી. નટીનો ધંધો આબરૂનો ગણાતો નથી, પરંતુ કેટલીક વાર કુટુમ્બમંડળમાં ખાનગી ખેલો થાયછે ત્હારે કેળવાયલાં કુટુમ્બમાંથી પુરુષ તેમ જ સ્ત્રીઓ (જેઓએ 'પડદા' નો ત્યાગ કરેલો હોય છે તે) કલાપ્રેમી ખેલ કરેછે.

બ્રહ્મદેશમાં સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ જ ભજવેછે એમ જણાયછે. રત્નાગિરિમાં બ્રહ્મદેશના પદભ્રષ્ટ થયેલા રાજાએ ઈ.સ. ૧૯૧૦ ના નોવ્હેમ્બરમાં બ્રહ્મદેશથી નાટકમંડળી ન્હાની સરખી બોલાવી હતી; ત્હેમાં સ્ત્રીવેશ તરુણ છોકરીઓ ભજવતી હતી.

નટવર્ગની ધનપ્રાપ્તિ.

નટવર્ગને ધનપ્રાપ્તિ–પગાર વગેરે આકારમાં–કે'વી હતી અને છે તે આ પ્રસંગે જોવું અસ્થાને નથી. મ્હારી માહિતી પ્રમાણે આજથી દશેક વર્ષ ઉપર મુંબાઈની પારસી નાટકમંડળીઓમાં રૂ. ૩૦) થી ૧૦૦) રૂ. સૂધીનો માસિક પગાર અકેક નટને મળતો. કેટલીક ગુજરાતી મંડળીઓમાં ન્હાના છોકરાઓને ખાવાનું તથા રહેવાનું મકાન આપી તે ઉપરાંત નજીવો પગાર આપીને રાખેલા સાંભળ્યા-છે, મરાઠી અને મુસલમાનની નાટકમંડળીઓમાં પારસી મંડળી જેવો જ પણ કાંઈક ઓછો પગાર મળેછે. મરહૂમ ડાહ્યાભાઈ ધોળસાની મંડળીમાં ખોરાક સાથે રૂ. ૩) થી તે ૬૦) રૂ. સૂધીનો માસિક પગાર યોગ્યતા પ્રમાણે મળતો હતો. આપણી હાલની સ્થિતિ જોડે ઇંગ્લાંડ વગેરે દેશની સરખામણી કરવાની જ નથી. જ્યહાં મિસ એલેનટેરી જેવી નટીને અઠવાડિયામાં ૪૦૦ ફ્રેંક મળે, દરેક નટીના પોશાક અને દાગીનાની કીમત ધનાઢ્ય સ્ત્રીપુરુષોની બરોબરી કરે, ત્યહાં આ સરખામણીનો પ્રસંગ જ ક્યહાં!

એનસાઇક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા ઉપરથી જણાયછે કે જાપાન-માં નટોને સારા દરમાયા મળેછે, શા તે જણાતું નથી. કેટલાંક વર્ષ ઉપર અંગ્રેજી વર્તમાનપત્રમાં વાંચ્યું હતું કે બ્રહ્મદેશમાં આજથી

આળીશેક વર્ષ ઉપર થોડાક જ નટોને સુતાર કરતાં વધારે પ્રાપ્તિ થતી તે હવે પ્રત્યેક કુશલ નટને અથવા ગાનારને રાત્યના રૂ. ૧૦)થી ૨૦) સુધી મળેછે. સ્મોલકૉઝ કોર્ટમાંના એક દાવા ઉપરથી જણાયું હતું કે એક નાટકમંડળીને દસ દિવસના ખેલ માટે દરેક રાત્યના ૧૫૦) રૂ. પ્રમાણે રોકી હતી અને તે વળી બીજા એક જણે ૨૮૦ાા રૂપિયાના દરરાત્યના કરારથી રાખી હતી. આ વધારાના દરથી ખેલ થતાં પણ એ મંડળીને રાખનારને બહુ નફો રહ્યો હતો. બ્રહ્મદેશના પદભ્રષ્ટ રાજા થીઓના પ્રાઇવેટ સેક્રેટરી બ્રહ્મદેશના કેળવણી ખાતામાં ડેપ્યુટી ઇન્સ્પેક્ટરની જગાએથી આવેલા ગૃહસ્થ છે. તેઓ મ્હને કહેતા હતા કે હાલ (ઈ. સ. ૧૯૧૦ ના નોવ્હેમ્બરમાં વાત થઈ તે સમયે) બ્રહ્મદેશમાં ઉત્તમ નટ નટીને દરેકને દસ મહિનાની મૌસમના રૂ. ૩૦૦૦) (ત્રણ હજાર) જેટલો પગાર મળેછે. રત્નાગિરિમાં આવેલી એક નટીને દસ માસની મોસમમાં ૨૫૦૦) રૂ, મળતા હતા એમ એ કહેતા હતા. (ત્હાં એટલે બ્રહ્મદેશમાં ચોમાસાના ભારે વરસાદના બે માસ બાદ કરી બાકી દસ માસ નાટકો થાયછે.)

પ્રકરણ ૧૦ મું.

ગુજરાતી રંગભૂમિ.

(હાલનાં નાટકોનો પૂર્વનો સમય.)

પ્રાચીન સમયથી માંડીને નાટક અને નાટ્યકલાનું ઐતિહાસિક અવલોકન કરવાનો મુખ્ય હેતુ આ નિબન્ધના મુખ્ય ઉદ્દેશવિષય આપણા દેશમાં એ કલાની સ્થિતિની તપાસ એ છે. આપણા દેશમાં એ કલાનો ઇતિહાસવિકાસ સંસ્કૃતનાટકોના કાળ સુધી આપણે જોઈ ગયા છિયે. તે સમયના પાછલા ભાગમાં "કર્પૂર-

મંજરી" જેવાં કેટલાંક કેવળ પ્રાકૃત (અપભ્રંશાદિક) ભાષામાં નાટકો રચાયલાં જોવામાં આવેછે. ત્હાર પછી ઉપર એક બે સ્થળે ઇશારો કર્યોછે તે પ્રમાણે, મુસલમાનોનું રાજ્ય ભરતખંડમાં સ્થપાયા પછી નાટકરચનાનો ક્ષય થવા માંડયો. કેવળ લોપ નહિં થયો હોય, પણ ઘણે ભાગે ઘસારો તો પ્હોંચેલો જ; અને ખાસ અભિનયકલા તો લુપ્તવત્ થઈ લાગેછે. આ કારણથી એ મધ્યકાળને ઓળંગી જઈને આધુનિક નાટક ઉપર આવવાનો પ્રસંગ હવે ઉપસ્થિત થાયછે. હાલની રીત્યથી ભજવાતાં નાટકોનો સમય આજથી આશરે ચાળીશેક વર્ષ ઉપર શરૂ થયો એમ ગણવાને અડચણ નથી. એ સમયની પૂર્વે શી સ્થિતિ હતી તે પ્રથમ ઝડપથી અવલોકન તળે લેવી અસ્થાને નહિં ગણાય. બહુધા આપણા ગુજરાત અને ગુજરાતી ભાષા એ પ્રદેશમાં જ અવલોકનને નિયન્ત્રિત કરીશું. માત્ર પ્રસંગવશાત્ ઇતર પ્રાન્તની સંસ્થા વિશે બોલવું પડશે તેટલું બોલીશું; અને અન્ય પ્રાન્તોમાં નાટક અને નાટયના ઇતિહાસનું દિગ્દર્શન કરવું ઘટશે તેટલું કરીશું.

ભવાઈના ખેલ.

ગુજરાતમાં જૂના વખતથી ભવાઈના ખેલ પ્રચારમાં આવેલા પ્રસિદ્ધ છે. એ ખેલમાં નાટકના ખરા તત્ત્વનો પ્રવેશ થતો નથી એ વાત ખાસ યાદ રાખવાનીછે. તે વિશે થોડીવાર પછી ચર્ચા હું કરીશ. પરંતુ નાટકની પૂર્વે લોકમાં પ્રચાર પામેલા ખેલ તરીકે ભવાઈને નોંધવામાં બાધ નથી. નાટકોએ લૌકિક પ્રચારમાંથી દૂર કાઢી મૂકયાની પૂર્વે ભવાઈનો પ્રચાર વિશેષ હતો, અને તે પછી હેનો પ્રચાર અતિ સંકુચિત થયોછે, અને હેમાં અશ્લીલતાનો ભંડાર હોવાને લીધે, એ સંસ્થાનો ક્ષય ખેદ ઉત્પન્ન કરે એમ નથી. ભવાઈના ખેલ અસલ શહેરોમાં સહજ પ્રસંગે મહેલ્લાઓમાં ઠેર ઠેર થતા હતા; હવે એ ખેલો માત્ર અંબાજીની યાત્રા વખતે અથવા અમુક દેવસ્થાનમાં અમુક પ્રસંગે, અને ગામડાંમાં, તે પણ વિરલ થઈ ગયાછે.

ભવાઈનો ખેલ કરનારા તે ભવૈયા. એ શબ્દની વ્યુત્પત્તિ હ. હ.

ધ્રુવ બે પ્રકારની બતાવેછેઃ* એક તો **ભવ**=શિવ એ ઉપરથી કલ્પેછે; તે એમ કરીનેકે દેવ અને અસુરવચ્ચે તકરાર થઈ (નાટકને પ્રસંગે) તે વખત **શિવે** વિરૂપાક્ષરૂપે અસુરોનો પક્ષ કર્યો હતો અને નાટકની આદ્ય યોજનામાં વિરૂપાક્ષે વેશ લીધો હતો માટે **ભવ** તે **નટરાજ** ઉપરથી 'ભવાઇયા' એમ થયું. આ વ્યુત્પત્તિ સ્પષ્ટ રીતે કૃત્રિમ અને અયુક્ત છે. બીજી વ્યુત્પત્તિ **भाव** શબ્દ ઉપરથી કાઢેછે. સંસ્કૃત નાટકમાં સૂત્રધારને હેના સહાયકો **ભાવ** કહીને માનવાચક શબ્દ વાપરેછે; તે ઉપરથી **भावः** અથવા **भावकः** એટલે કોઇ પણ નટ એમ અર્થ થયો ગણી, **भावकाः** નું પ્રાકૃત **भावआ, भावया,** થઈ ભવાયા, ભવાઇયા એમ થયું. આ કલ્પના કાંઇક પ્રથમ દર્શને સંભવિત લાગેછે. પરંતુ હેમાં બે ત્રણ શંકાને માર્ગ રહેછે. (૧) સંસ્કૃત નાટકોમાં પ્રચરિત શબ્દ હાવા ભવાઈ જેવા, નાટકથી કેવળ ભિન્ન, અને અધમ ખેલમાં પ્રવેશ પામે એ સંભવતું નથી. (૨) **भाव** એ માનાર્થ શબ્દનો બીજો અર્થ નટ એમ કલ્પવાને આધાર કશો નથી. (જોકે, કણબી એટલાને 'પટેલ', સુતાર એટલાને 'મિસ્રી' વગેરે માનાર્થે બોલાવવાના રિવાજના સાદૃશ્યથી કાંઇક મદદ આ કલ્પનાને મળેછે, તથાપિ એ તરેહનો પ્રચાર હતો એમ કાંઇ પણ ઉદાહરણ જડે એમ નથી). (૩) "ભવાઈ" શબ્દ પ્રથમ અને તે ખેલ કરનાર તે "ભવાઇયા" એ શબ્દ પછી—એમ ક્રમ હોવાનો સંભવ વધારે લાગેછે. અને તેથી પ્રથમ વ્યુત્પત્તિ "ભવાઇ" શબ્દની હોવી જોઇયે. તે ગમે તે હો, પણ **भावक** ઉપરથી નહિં બને; કોઇક 'ખેલ'ના નામ ઉપરથી હોઈ સકશે.

વ્યુત્પત્તિ ગમે તે હો પણ ભવાઇયાનું બીજું જ્ઞાતિનામ '**તરગાળા**' છે, અને તે શબ્દ **હ. હ. ધ્રુવ** બતાવેછે તેમ ઈ. સ. ના ૧૪ થી ૧૬ મા સૈકામાં રચાયલા "ઉખાણાસંગ્રહ"માં વપરાયલું

* P 305 of Vol. I of "The Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists"; H. H. Dhruva's Paper on *The of Rise the Drama.*

જણાયછેઃ—"ધારાલા અનર્ઇ ત્રાગાલા ન ધીરીઇ." એમ હોય તો એ સમયમાં તરગાળા અર્થાત્ ભવૈયાનું અને તેથી ભવાઇનું અસ્તિત્વ સંભવિત લાગેછે. આમ હ. હ. ધ્રુવ બતાવેછે. વળી બતાવેછે કેઃ—

ભવાઇમાં છેલ બટાઉનો વેશ ભજવાયછે ત્હેમાં અકબર અને ઔરંગઝેબનાં નામ આવેછે; હેમાં મોહના રાણીના વેશમાંની નાયિકા તે અહમદનગર (દક્ષિણ) ની મોહના રાજકુંવરી છે; માટે આ× વેશનો સમય ઇ.સ. ના ૧૭ મા સૈકાની પૂર્વે નહિં આવે. Encycl. Britt. માં ભારતખંડનાં નાટકના ઇતિહાસમાં ત્રણ સમય-વિભાગ પાડયાછે. ત્હેમાંનો ત્રીજો વિભાગ—નાટકના ક્ષયનો કાળ—૧૪ મા સૈકા પછી મૂકયોછે. તે સમયમાં છૂટાં છવાયાં નાટકો ઉપરાંત કેટલાંક પ્રહસનો અથવા હેવા ખેલ—જે'માં વધતી ઓછી અશ્લીલતા આવતી હેવા—મૂકયાછે. એ આપણી 'ભવાઈ'ને મળતા જ હશે. આમ 'ભવાઈ'નો સમય ૧૪મા સૈકામાં મૂકવાને અડચણ નથી.

આ ઇતિહાસદર્શન કાંઇક સંભવિત લાગેછે. પરંતુ જ્યારે હૈ. હ. ધ્રુવ (હેમના The Rise of the Drama ના નિબન્ધમાં) ભવાઇના ખેલને નાટકના ઉચ્ચ સિંહાસને બેસાડી એમ મનાવવાનું કરેછે કે ભવાઈ તે ઉત્તર અથવા મધ્ય ગુજરાતમાં ઉદ્ભવ પામી વૃદ્ધિ પામનારું એક નવીન પ્રકારનું નાટકનું સ્વરૂપ હતું, ત્યારે તો જરાક શંકાનો સંકોચ ઉત્પન્ન થાયછે. ભવાઇમાં એક કરતાં વધારે છૂટક છૂટક વેશ ભજવાયછે; છેલ બટાઉનો, મોહના રાણીનો, ઝંડાઝૂલણનો, કજોડાનો, દરજીનો, વ્હોરાનો, વગેરે વગેરે. હેમાં કોઇ વિશેષ સંશ્લિષ્ટ વૃત્તાન્તની ગૂંથણી હોતી નથી; બહુ તો એકાદ વાર્તાલાપને સ્થાન મળેછે. હેવા અસંબદ્ધ ખેલોને નાટકનું નામ અપાય નહિં. માટે

× આ ઉપરથી માત્ર એટલું જ કહેવાય કે એ વેશ ૧૭ મા સૈકા પછી દાખલ થયેલો. ભવાઈના બધા વેશ એકી વખતે જ ઉત્પન્ન થયેલા એમ માનવાને કાંઇ કારણ નથી. વખતો વખતે પ્રસંગપરત્વે નવા નવા વેશ ઉમેરાયલા એ સંભવસિદ્ધ જણાયછે. તેમજ જૂના વેશમાં નવા પ્રસંગ, નામ, ઇત્યાદિના ઉમેરા પણ સંભવિત છે. ૨૦–૧–૧૩.

નાટકની પૂર્વે પ્રચરિત ખેલ તરીકે, અને હેમાં અનુકરણનો અંશ પ્રધાન હોવાને લીધે આટલું ઐતિહાસિક દર્શન કરવું બસ છે. એ ભવાઈની સંસ્થામાં અશ્લીલતા તે પ્રાણભૂત અંશ છે; જોકે વસ્તુતઃ તેમ નથી. પરંતુ અધમ જનસમાજના અધમ વિકારોને અધમ રીતિયે ઉત્તેજિત કરવાની ઇચ્છાથી એ અશ્લીલતા એ ખેલમાં ઓતપ્રોત થઈ ગયેલી જણાયછે. એ અશ્લીલ અંશ છૂટો પાડી ભવાઈને વિશુદ્ધ કરવાનો સ્તુત્ય-પરંતુ, ભવાઇયાની પ્રકૃતિરૂપ બની ગયેલી ટેવોને લીધે તથા અધમ જનસમાજમાં પ્રિયતા સંપાદન કરવાના એ લોકોના લોભને લીધે નિષ્ફળ—પ્રયાસ મરહૂમ રા. સા. મહીપતરામ રૂપરામે કર્યો હતા. આખર નિરાશ થઈને એઓએ એ શ્રમ પડતો મૂક્યો.

ભવાઈ કરતાં કાંઈક અમુક વૃત્તાન્તના અભિનય તરફ વધારે ઉદ્દેશ રાખનાર એક વ્રજભાષામાં થતા ખેલોની સંસ્થા નાટકોની ઉત્પત્તિ પૂર્વે આવી એ ઉદ્ભવને કાંઇક પ્રેરનાર અજ્ઞાત બળ તરીકે પ્રવર્તનારી હોઈ નોંધવા લાયક છેઃ "રાસધારી" ના નામથી જાણીતા લોકોના ખેલ. આ ખેલ ગુજરાતમાં હાલ પ્રચારમાં બહુ નથી. પરંતુ વલ્લભ સંપ્રદાયે પરિચિત કરેલી વ્રજભાષામાં ભજવાતા અને હેમના સંસ્કારથી ઘડાયલા જનમંડળને વિશેષ પ્રિય થયેલા એ ખેલો કોઇથી અજાણ્યા નહિં હોય. કૃષ્ણચરિત્રમાંથી અમુક વૃત્તાન્ત લઈને તે ભજવી દેખાડવાનો ઉદ્દેશ હેમનો હોયછે. એ ખેલ મહોલ્લાઓમાં વગેરે સાધારણ સ્થળે ભજવાયલા મ્હેં દીઠાછે. અને નાટકને અર્થે રંગભૂમિ, પડદા, ચિત્રો, વગેરે બાહ્ય સાધનોની અપેક્ષા ભવાઈના ખેલની પેઠે હામાં પણ નથી હોતી. અભિનયકલાનું ખાસ પ્રદર્શન હેમાં જાણ્યું નથી. દસેરાના દિવસોમાં ઉત્તર હિન્દુસ્તાનમાં રાવણનો વધ ઇત્યાદિ રામચરિત્રના ખેલો થતા અને હજી પણ પ્રચારમાં હોતા આપણે સાંભળ્યાછે, તે પણ આ સ્થળે સ્મરણમાં આણવા લાયકછે.

આ સમયમાં—અર્થાત્ ભવાઈ એ જ જનમંડળનું મુખ્ય

વિનોદસાધન હતું હેવામાં–આજથી આશરે ચાળીશેક વર્ષ ઉપર ગુજરાતમાં એક નવો પ્રવાહ દાખલ થવાનો પ્રસંગ આવ્યો. દક્ષિણ-માંથી એક નવા પ્રકારની (દક્ષિણમાં તો પૂર્વથી પ્રચરિત) નાટક-મંડળીઓ આવવા લાગી. હેમના ખેલ મરાઠીમાં જ થતા હતા; માત્ર આખર આવેલી એક મંડળી હિન્દુસ્તાનીમાં ખેલ કરતી હતી. હેમાં બહુધા પૌરાણિક કથાભાગ, કત્રચિત્ લૌકિક વાર્તાવૃત્તાન્ત, વગેરેના અભિનય થતા હતા. એ ખેલોના સ્વરૂપનું જરાક વિગતથી વર્ણન અહિં મૂકું છું; કેમકે હવે એ પ્રકારના ખેલ (ગામડામાં ક્વચિત્ ક્વચિત્ થાયછે તે બાદ કરતાં) દક્ષિણમાંથી પણ લુપ્ત થયા જણાયછે.

આરમ્ભકાળમાં આવેલી દક્ષિણની નાટકમંડળીઓના ખેલોમાં પછીના વખતની મંડળીના ખેલો કરતાં અભિનય, વસ્તુવિકાસ, વગેરેમાં શિથિલતા વિશેષ હતી. પરંતુ સર્વનું સામાન્ય સ્વરૂપ કાંઈક આ પ્રમાણે હતું:—

પ્રથમ સૂત્રધાર પોતાના ગાયકમંડળ સહિત પ્રવિષ્ટ થતો; મૃદઙ્ગ, તંબુરો, મંજીરા, વગેરે વાદ્યસામગ્રી આ મંડળની કને હોતી. મંગલ સ્તવન વગેરે ગાઈ રહ્યા પછી ગણપતિનું આવાહન કરનારું ગીત ગવાતાં, સામાન્ય દોરી ઉપર કડીઓએ લટકાવેલો પડદો સરકી, ગણપતિ પ્રગટ થતા; કૃત્રિમ સૂંઢવાળું મ્હો પ્હેરેલો, કૃત્રિમ ચાર હાથવાળો, મ્હોટા પેટવાળો, નટ આ વેશ ધારણ કરતો. સૂત્રધારને વરદાન આપી એ વેશ પાછો પડદામાં લુપ્ત થતો. પછી સરસ્વતીનું સ્તુતિપૂર્વક આવાહન થતાં, મોરનાં પીંછાનો કલાપ પાછળ ખોશી, આગળ પેટ નીચે કૃત્રિમ મોર (લાકડાનો) બાંધી, મોર ઉપર બેઠેલી એમ આભાસ આપનારી, સરસ્વતી પ્રવિષ્ટ થતી, અને સૂત્રધાર તથા ગાયકમંડળના ગીતવાદ્યના અનુવાદમાં ઘૂઘરા બાંધેલે પગે નૃત્ય કરવા લાગતી; એ પણ સૂત્રધારને વરદાન આપીને

પડદા પછાડી લુપ્ત થતી. પછી વિદૂષક લીંબડાનાં પાંદડાંનો ભારો ફાળિયામાં પુષ્કળ ખોશી, વિચિત્ર વેશ ધારી, પગે ઘૂઘરા બાંધી, પ્રવેશ કરતો. કાંઈ ટોળટપ્પા કરી એ તો ખેલની સમાપ્તિ સૂધી રંગભૂમિ ઉપર જ બહુધા, વચ્ચે વચ્ચે આવતો જતો હોઈ, રૂહેતો; ખેલની વચમાં કાંઇક વિક્ષેપક બનીને જ હેનાં ટોળ ભેળવતો. સૂત્રધાર અને ગાયકમંડળ ખેલ સમગ્ર વખત રંગભૂમિ ઉપર જ રૂહેતાં. તે એટલે સૂધી કે એ ગાયકમંડળ પ્રત્યેક વેશ–પ્રવેશક વૃત્તાન્ત–આવતા પ્હેલાં હેના આગમનસૂચક ગીત ગાય; પછી તે પ્રવેશ થાય; અને ગાયકમંડળ આખ્યાનમાંની ગીતિયો વગેરે પદ્યગીત ગાય, અને અભિનય કરનાર નટ ત્હેનો ગદ્યમાં અનુવાદ કરે. આમ જ અભિનય થતો. નટની સ્વતન્ત્ર અભિનયની પ્રવૃત્તિ જ ન્હોતી; અને તેથી સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ તે musical prompter (ગાનકર પ્રેરકજન) બનવા કરતાં વધારે પદવી ભોગવતું; પદ્ય ભાગનો અર્થ ના સમજનાર જનમંડળને માત્ર વચનથી અસર ઓછી થાય તેથી તે તે પાત્રજનનો વેશ ધરી અનુવાદથી અને ક્વચિત્ વાર્તાલાપ વગેરે વૃત્તાન્તના અભિનયથી આખ્યાનનું અર્થનિરૂપણ કરવું એટલું જ અભિનય કરનાર નટવર્ગનું કાર્ય હતું. આ યોજનામાં એક ગુણરૂપ સુધારા તરીકે મનાતો ક્રમ એક બીજી નવી દક્ષિણી મંડળીમાં દાખલ થયો હતો. તે એ કે ગાયકમંડળની સાથે સાથે વેશધારી નટો પણ તે તે ભાગ ગાતા હતા, અને પછી પાછા ગદ્યમાં હેનો અનુવાદ કરતા હતા.

કાલક્રમે નટવર્ગનું આ ગાયકગણને તાબે રહી વર્તવાનું ગૌણપદ સુધારી કાંઇક વૃત્તાન્તાભિનય, વાર્તાલાપ, વગેરેનો ભાગ વધવા માંડયો. અને અંતે સહુથી છેવટ આવેલી એક શામભાઉ નામના માલિકની નાટકમંડળી આવી, ગુજરાત કાઠિયાવાડમાં બહુ ફરી. ત્હેણે હિન્દુસ્તાનીમાં નાટકો ભજવવા માંડયાં ત્હેમાં વૃત્તાન્તના અભિનયને અતિશય અગ્રભાગે રાખેલો હતો, અને તેથી એ વધારે લોકપ્રિય ખેલ થયા હતા.

આરમ્ભકાળની દક્ષિણી મંડળીના આખ્યાનના અર્થદર્શક ખેલો બહુધા સમઝાવા કઠણ પડવાને લીધે હશે કે કેમ પણ નાટકને અંતે એ લોકો એક "ફાર્સ" (પ્રહસન) ભજવતા હતા. રમૂજી ટૂંકી વાર્તાનો કેવળ ગદ્યમાં જ અભિનય કરી જનમંડળની ઊતરતી બુદ્ધિશક્તિને સમઝાય હેવો ક્રમ આમ સાધવામાં આવતો હતો. "ફાર્સ"ને અને મુખ્ય નાટકને કશો સંબન્ધ હોતો જ નહિં.

ભવાઈના કેવળ રસયોજનાહીન અને અશ્લીલ ખેલોના અ-રુચિકર કાળના અન્ધકારમાં આ દક્ષિણની મંડળીનાં ગમે ત્હેવાં કાચાં અને કલાહીન નાટકોએ પણ કાંઈક વિશુદ્ધિનો અને જ્ઞાનદીપ્તિનો પ્રકાશ દાખલ કર્યો. હેનું પરિણામ અમદાવાદમાં કાંઈક મૂર્ત રૂપમાં આવ્યું હતું. એ મંડળીઓના નમૂના ઉપર જ અમદાવાદના ગાન્ધર્વ વર્ગમાંના એક બે મુખ્ય જણે ગાન્ધર્વ તથા તરગાળામાંથી થોડાંક માણસ એકઠાં કરી એક નાટકમંડળી સ્થાપી. ઓખાહરણના આખ્યાન-નો ખેલ એ દક્ષિણી મંડળીના નમૂના ઉપર ભજવ્યો હતો. પરંતુ આ મંડળીનું જીવન અત્યન્ત ટૂંકું નીવડ્યું. આ બનાવ નોંધવાનું કારણ એટલું જ કે જનમંડળમાં આ નવા ક્રમની અસર કેવી થઈ તે કાંઈક કલ્પનામાં આવે.*

આ સમય પછી કેટલાંક વર્ષ સુધી કાંઈ નાટ્યપ્રવૃત્તિ જણાઈ નહિં. પરંતુ નાટ્યાભિનયની વૃત્તિ જનમંડળમાં કાંઈક જાગૃત થવાનું કરતી હતી. હેના અલ્પ ચિહ્ન તરીકે એક વાત નોંધવી જોઇયે. કવિ દલપતરામ કને કેટલાક યુવકો ગયા અને કહ્યું કે નાટક ભજવ-વાનો વિચાર છે માટે આપ કોઇ સરસ નાટક રચી આપો. કવિ બોલ્યાઃ-"હમારું લક્ષ્મીનાટક છે તે તો એકવાર ભજવો." એ લક્ષ્મીનાટક હાલ કોઇ જાણતું પણ નથી અને હેમાં બહુ સસારતા નાટક તરીકે છે પણ નહિં, એટલે ઉલ્લાસ એટલેથી જ રાખ્યો. ઉપર-

---

* આ મંડળીની કલ્પના કરીને ઊભી કરનાર ગાન્ધર્વ ફતેહલાલે અમદાવાદ પ્રાર્થનાસમાજમાં આરમ્ભથી ગવૈયા તરીકે જોડાઈને મરણપર્યન્ત આશરે ત્રીસ વર્ષ કરતાં વધારે સમયની સેવા અવિરત કરી હતી.

ના કાળ પછી ઈ. સ. ૧૮૭૦ ના શુમારમાં (અથવા તે પૂર્વે) મુંબાઈમાં નવીન પદ્ધતિ ઉપર નાટક ભજવાતાં શરૂ થયાં જણાય-છે. મ્હેં પ્રથમ ઈ. સ. ૧૮૭૨ કે તે અરસામાં એ ખેલ જોયા હતા એમ યાદ છે. આ ખેલો પારસી મંડળીઓ ભજવતી હતી. તે પછી થોડાં વર્ષ પછી એક પારસી નાટકમંડળી ગુજરાત વગેરે પ્રાન્તોમાં ફરી હિન્દુસ્તાનીમાં ખેલો ભજવવા લાગી. "ગુલ બ સનોવર ચેહ કર્દ." 'સોનાના મૂલની ખુરશેદ' વગેરે ફારસી, ઉર્દુ, પુસ્તકોમાંની વાર્તા-ઓને અભિનયવિષય એ બનાવતા હતા. આ ખેલોમાં કાંઇક અભિ-નયનું કલાવિધાન, કાંઇ નહિં તો રસિકતા, જોવામાં આવતાં હતાં. આ મંડળી, નાટયવિધાનના ઇતિહાસમાં એક ક્રમ આગળ ભરાયલો ત્હેના પ્રતિનિધિ તરીકે, નોંધીછે.

ત્ય્હાર પછી વળી એક નવો ક્રમ મુંબાઈમાં મરહૂમ કેખુશરો ન. કાબરાજીએ ઊભી કરેલી નાટકમંડળીના ખેલોમાં પ્રગટ થયો. એ મંડળીનો મુખ્ય ઉદ્દેશ ચાલૂ નાટકકંપનીના ખેલોમાંના કાંઇક શૃઙ્ગારરસપોષક વગેરે અનિષ્ટ ગણાતા અંશનો ત્યાગ કરી નાટક અને નાટયના ધંધાને નીતિના ધોરણે ઊંચી પદવીએ ચઢાવવાનો હતો. એ હેતુ બહુ અંશે સિદ્ધ થયો હતો. હરિશ્ચન્દ્રનાટકથી આરમ્ભ કરી, કાબરાજીની બીજી કૃતિયોના પણ નાટયાભિનય અનેક એ કંપનીને હાથે થયા. પરંતુ નાટયકલાનાં ઊંચાં તત્ત્વોનું દર્શન એ નટમંડળને ના હોવાથી એ રસિકકલાવિદ્વાન્‌ની દૃષ્ટિથી તો બહુ સફળ પ્રયાસ ના નીવડયો. અભિનય કૃત્રિમ, ભાષા શુદ્ધ ગુજરાતીની તરફ જવાના પ્રયાસમાં પારસી નટોની સ્વાભાવિક ઉચ્ચારની અશુદ્ધિથી થતી વિચિત્રતા, અને સંગીતમાં બેસૂરાપણું છેક નહિં તો પણ સૂર કસા-ઈને થતી કર્કશતાને લીધે ખામી, આ લક્ષણોને લીધે આ ખેલો ખરા રસિકોને આકર્ષણ કરવાનું સામર્થ્ય ન્હોતા ધારણ કરતા. તોપણ કાંઇક અભિનયમાં નવો ક્રમ દાખલ કરવાના પ્રકાર તરીકે ઐતિહાસિક દર્શનમાં એ મંડળીને પણ નોંધવાની જરૂર છે.

તે પછી કેટલેક વર્ષે રા. રણછોડભાઈ ઉદયરામે પોતાનાં નાટકો ભજવાવવા માટે ઊભી કરેલી શાળાના શિક્ષકો વગેરેની મંડળી આપણી નજર આગળ આવેછે. એ મંડળી સંગીતની બાબતમાં કાગરાજીની મંડળી કરતાં ચઢિયાતી હતી હેમાં સંશય નથી. પરંતુ અભિનયના કલાવિધાનમાં અરસિકતા જ જણાતી હતી. કૃત્રિમતા, અસ્વાભાવિકતા, પાત્રતાના સ્વરૂપની પરીક્ષાની અશકિત, વગેરે લક્ષણો એ મંડળીનાં હતાં.

લગભગ એ જ સમયમાં, પણ કાંઈક ઉપરના સંચલન પછી એક બે વર્ષમાં, મરહૂમ કવિ નર્મદાશંકરની પ્રેરણાથી એક બીજી નાટકમંડળી ઊભી થઈ, અને હેણે એ કવિનાં 'સારશાકુન્તલ' અને 'દ્રૌપદીદર્શન' ના ખેલ કર્યા. એ ખેલમાં કાંઈક પેલી 'મહેતાજીઓ'ની મંડળી કરતાં અભિનયકલા સારી હતી. પરંતુ સ્વતંત્ર દ્દષ્ટિયે હેવી ઉત્તમ ન્હોતી. અને હેમાં વળી અંકોની વચમાં અંગકસરતના ખેલ કેવળ અસંબદ્ધ જ દાખલ કરી માત્ર લોકસંઘને આકર્ષવાનો જ હેતુ રાખેલો હતો તે અનિષ્ટ સ્વરૂપ હતું.

આટલું પશ્ચાદવલોકન બસ છે. હેમાં દૃષ્ટિગોચર કરેલો સમય બહુધા ઈ. સ. ૧૮૭૫થી ૧૮૮૦ સુધીમાં આવી રહેછે. તે પછીનાં વીસ પચીસ વર્ષમાં આધુનિક નવીન નાટકમંડળીઓ અને હેમના સંપ્રદાય બહુ ત્વરાથી ઉત્પન્ન થઈ ફેલાવ પામ્યા જોઇયે છિયે. એ સંપ્રદાયનું સ્થૂલ વર્ણન કરિયે તો સંગીત ઉપર વિશેષ લક્ષ, છતાં સંગીતમાં કૃત્રિમતા તથા શાસ્ત્રીય દોષ અને રસક્ષતિ, નાટ્યકલાનું બહુધા વિલોપન, અતિવાસ્તવિકતાને પૂજનારી દૃશ્ય સામગ્રીના આડમ્બરનું અનિષ્ટ સેવન, નાટકની વસ્તુમાં બહુધા અસારતા, લોકસંઘની અધમ વૃત્તિયોને ઉત્તેજન આપનાર પ્રકાર—જે'વા કે અયોગ્ય પ્રસંગે ને અયોગ્ય રીતે હલકો હાસ્યરસ ઠેર ઠેર રેડવો, સામાજિક ઉત્કર્ષના વ્યાપારો ઉપર વૃથા આરોપ અને ઉપહાસ, ઇત્યાદિ:—આ લક્ષણરેખાઓથી એ વર્ણન કાંઈક અંકાશે. આ સ્વરૂપ બહુધા આધુનિક ગુજરાતી રંગભૂમિનું જ

છે. આધુનિક મરાઠી રંગભૂમિમાં તો અભિનયકલાવિધાનની રસિકતા તથા ચાતુર્ય, સંગીતની ઉત્તમતા, વગેરે સદંશ જોવામાં આવેછે; જો કે હેમાં પણ લોકરુચિની પૂજાને લીધે અનિષ્ટ પ્રકાર પેઠા જણાયછે ખરા.

આ અનિષ્ટ દશામાંથી રંગભૂમિનો ઉદ્ધાર કરવાના સ્તુત્ય હેતુથી મરહૂમ ડાહ્યાભાઈ ધોળશાએ કરેલા પ્રયાસનું આ અવલોકનમાં વિસ્મરણ થવું ના જોઇયે. હેમનો હેતુ ઉત્તમ અને સ્તુત્ય હતો. પરંતુ અનેક કારણોને લીધે સિદ્ધિ પ્રાપ્ત ના થઈ. લોકસંઘને ઊંચી રસકોટિમાં ચઢાવવાના સદ્દુદ્દેશથી એ સંઘની રુચિની ઊતરતી કક્ષામાં આખર ઊતરવાની વિપરીત ગતિ સ્વીકારવાને લીધે સંગીત તેમ જ નાટકવૃત્તાન્ત તથા રચનામાં સારહીનતા જ આવી; અને નટવર્ગ અશિક્ષિત જનમંડળમાંથી સંઘરવાને લીધે અભિનયમાં પણ કલાવિધાનની સિદ્ધિ ના થઈ. હેમને આ બાબતમાં દોષ દેવાનો હેતુ નથી. હેમની મુશ્કેલીઓ ઓછી ન્હોતી. શિક્ષિતવર્ગમાં સંગીતપરતાને અભાવે તેમ જ નાટકના ધંધામાં આબરૂ ના મનાવાને લીધે એ વર્ગમાંથી કોઇ દાખલ થવો કઠણ: ભવૈયાના વર્ગમાં કાંઇકપરંપરાગત સંગીતના સંસ્કારને લીધે એટલી બાબતનો માર્ગ જરાક સરળ હતો, તેથી અશિક્ષિત ભવૈયા વગેરે વર્ગમાંથી નટોનો સંગ્રહ ઘણે ભાગે હેમને કરવો પડયો. આ શિવાય બીજી પણ મુશ્કેલિયો હશે. પરંતુ વસ્તુસ્થિતિ શી હતી તે કહેવા માટે કહેવું પડેછે કે સુરુચિ અને કલાવિધાનનાં બલિદાન કરીને હેમણે કાર્ય આરમ્ભ્યું અને ચલાવ્યે ગયા.

સાર્વજનિક રંગભૂમિની આ સ્થિતિ હતી, અને છે. પરંતુ કલાના પ્રેમથી ખાનગી ઊભા કરેલા નાટયખેલોની સ્થિતિ ઘણાં વર્ષથી અનેક કારણોને લીધે જુદી જ હતી. એલ્ફિન્સ્ટન તથા ડેકન કોલેજોના વિદ્યાર્થીઓનાં સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજી નાટકો અભિનયમાં ઊંચાં કલામય તત્ત્વથી ભજવાતે આજ ૩૫–૪૦ વર્ષ થઈ ગયાંછે. ડૉકટર ભાંડારકર અને મરહૂમ કાશીનાથ ત્ર્યંબક તેલંગ એ અભિનય માટે ખાનગી વખતમાં શિક્ષણ વખતો વખત આપતા મ્હેં જોયેલાછે.

પરંતુ માત્ર થોડી સૂચનારૂપ જ શિક્ષણ હતું. બાકી સર્વ વિદ્યાર્થીઓની આત્મશક્તિનું જ ફળ હતું; તોપણ થોડીક સૂચનાઓમાં ઉત્તમ કીમતી તત્ત્વો એઓ બતાવતા હતા. તેમ જ મરહૂમ પ્રોફેસર કાથવટેએ પણ એ પ્રકારનાં શિક્ષણ પોતાના વિદ્યાર્થીઓની મંડળીને આપેલાં જાણ્યામાં છે. હાવી ઊંચી રસિક વિદ્વત્તાની છાયામાં ઉત્તમ કલાવિધાન સધાય હેમાં નવાઈ નથી. પરંતુ એ અપવાદરૂપ સ્થિતિ ગણવાની છે. વિદ્યાર્થીઓનાં આ પ્રકારનાં નાટકોમાં પણ અનિષ્ટ રુચિયોનો પ્રવેશ થતાં ક્ષતિયો થાયછે, તે ગુજરાત કૉલેજમાં ભજવાયલાં કેટલાંક નાટકમાં નજરે પડ્યુંછે.



પ્રકરણ ૧૧ મું.

અન્ય પ્રાન્તોની રંગભૂમિ.

આપણી ગુર્જર રંગભૂમિની આ સ્થિતિ જોડે થોડીક સરખામણી કરવા માટે આપણા દેશના બીજા પ્રાન્તોની રંગભૂમિનું થોડુંક દર્શન કરીશું તો કાંઈક જુદો પ્રકાશ પડશે, માટે એ પ્રદેશ ઉપર ત્વરિત સંચરણ કરી જઈયે. મરહૂમ હ. હ. ધ્રુવ *" The Rise of the Drama in the Modern Aryan Vernaculars of India " વિશેના પોતાના નિબન્ધમાં લખેછેઃ—

" We must pause now to summarize the results: (1) In the pre-English period no modern Indian Vernacular except Gujarātī had any original native drama, (2) Sindhī, Punjābī, Urdu, Bengālī, and Uriyā, perhaps Marāṭhī had no dramas at all, while Hindi and Maithilī had trans-

* " Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists " (1892 A. D.) પૃ. 312 જુવો.

lations from Sanskrit or undramatic dialogues called નાટક like those of Dayārām Kavi of Gujarāt; in Gujarāt the commencement was made with the (3) ગ્નાનોદય નાટક and ભવાઈ so early as or even before the 14th century A. C. on the one hand, and with the *ākhyānas* of Premānanda and Vallabha in the 17th and 18th centuries on the other; and (4) probably Hemāchārya's *પ્રાકૃત પ્રભાકર sūtra 95 which would presuppose a dramatic literature in Gujarāt. Thus Gujarātī is proved to be earlier than the other vernaculars in its poetry, prose and drama. May its present and future history as its past be equally interesting and ennobling."

આ અવલોકનમાં ન્યૂનાધિકતાઓ છે, તે હિન્દુસ્તાનની બીજી દેશી ભાષાઓમાં નાટકના સ્વરૂપ તથા ઇતિહાસ વિશે મ્હેં પેદા કરેલી માહિતી નીચે નોધુંછું તે ઉપરથી જણાઈ આવશે. એટલે ઉપરના ઉતારાની ઝીણી પરીક્ષા કરીને આ સ્થળે કાલક્ષેપ નહિં કરું. માત્ર ન્યાય ખાતર એટલું કહેવું જોઇશે કે હ. હ. ધ્રુવના મનમાં હિન્દુસ્તાનની દ્રાવિડ ભાષાઓ નહિં હોય, માત્ર આર્ય-

* પ્રેમાનન્દની કૃતિ તરીકે પ્રગટ થયેલા 'રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન'-ની પ્રસ્તાવનામાં 'નાટકને સ્થળે કોઇ પણ પ્રાકૃત ભાષામાં આખ્યાન શબ્દ યોજવો' ઇત્યાદી માટે સૂત્રધાર કને હેમાચાર્યપ્રણીત 'પ્રાકૃત પ્રભાકર'ના પંચાણુમા સૂત્રનું પ્રમાણ અપાવાયુંછે. આ प्राकृतप्रभाकर નામના ગ્રન્થ માટે પુષ્કળ અન્વેષણ કર્યાં છતાં હેના નામનિશાનનો પત્તો લાગતો નથી. સ્વ. ચમનલાલ દલાલે પણ મ્હને કહેલું કે એ નામનો ગ્રન્થ કહિં પણ, જૈનભંડારોમાં, યાદીઓમાં, કોઇ પણ સ્થળે, જોયો કે જાણ્યો નથી, એ કૃત્રિમ અને અસત્ય વસ્તુ જ ઊભી થયેલાછે.

ભાષાઓ જ ઉદ્દિષ્ટ હશે. પરંતુ હિન્દુસ્તાનની દેશી ભાષાઓ એમ સામાન્ય ઉલ્લેખ કર્યોછે તે સાહસનું દ્વાર ઉઘાડેછે; જોકે નિબન્ધના નામનિર્દેશમાં તો Aryan એમ વિશિષ્ટતાદર્શક શબ્દ છે એટલે કાંઈક રક્ષણ મળશે.

મહારાષ્ટ્રમાં રંગભૂમિ.

પ્રથમ મરાઠી નાટકો લઈયે: મહારાષ્ટ્રમાં રંગભૂમિ ઉપર નાટક ભજવવાનો આરમ્ભ ક્યહારથી થયો તે નિશ્ચિતતાથી કહી સકાય એમ નથી. પરંતુ ઘણા પ્રાચીન સમયથી જાહેર ઉત્સવોને પ્રસંગે નાટકો ભજવવાનો પ્રચાર હતો એમ જણાયછે.

નાટકોની વાર્તા આરમ્ભકાળમાં પૌરાણિક પ્રસંગો ઉપર રચાતી હતી. કોઈ દેવતાનાં પરાક્રમો, દશ અવતારના સંબન્ધી વૃત્તાન્તો વગેરે બહુવાર ગામડાંઓની રંગભૂમિ ઉપર ભજવાતાં હતાં. નાટકના આરમ્ભકાળમાં મહારાષ્ટ્રના જિલ્લાઓમાં કર્ણાટક તરફથી નાટકમંડળીઓ આવતી હતી. સૂત્રધાર અને વિદૂષક લાંબા કાળથી પરિચિત હતા. નાટકના આરમ્ભમાં ગણપતિ અને સરસ્વતીના વેશ હમેશાં આવતા હતા, અને સૂત્રધાર ખેલના વિજય માટે તેઓનો આશીર્વાદ માગતો હતો. ગામડાંની રંગભૂમિ ઉપર એક બીજી તરેહનો ખેલ ભજવાતો હતો, ત્હેનું નામ લલિત. આ કાંઈક પ્રહસન (Farce) જેવો ખેલ હતો, અને ત્હેમાં ઘણા હસવા જેવા નકલખેલ થતા હતા. ઉપર કહેલા ખેલ હજી પણ કેટલાંક ગામડાંઓમાં જોવામાં આવેછે.

રંગભૂમિની સંસ્થા અવિચ્છિન્ન ચાલી આવીછે, અને ઉત્તરોત્તર ત્હેમાં પ્રગતિ થતી આવીછે.

+૫૦ કરતાં વધારે વર્ષ ઉપર પરશુરામપંત તાત્યા ગોડબોલેએ ઉત્તરરામચરિત, મૃચ્છકટિક, વેણીસંહાર ઇત્યાદિ સંસ્કૃત નાટકોનાં ભાષાન્તર કર્યાં હતાં. બીજાં સંસ્કૃત નાટકોનાં પણ ભાષાન્તર થવા લાગ્યાં અને એ રીતે અનુકરણ ચાલ્યું.

+ આ માહિતી મળ્યે પંદરેક વર્ષ થયાં. (તેથી ૬૫ કરતાં વધારે એમ કહી સકાય.)

મરાઠી નાટકો લખનારાઓમાં આદિપુરુષમાંનો એક કુરુંદવાડનો વિષ્ણુપંત ભાવે હતો. અણ્ણા કિર્લોસકરે હાલનાં સંગીત–નાટકો લોકરૂઢ કર્યાં. 'સંગીત–શાકુન્તલ' અને 'સંગીત–સૌભદ્ર' હેણે રચ્યાં; પૂર્વોક્ત નાટક લગભગ ભાષાન્તર હતું અને ઉત્તરોક્ત મહાભારતમાંની કથા ઉપરથી સ્વયંકૃતિ રૂપે રચેલું હતું, આ સમયમાં બીજા લેખકોએ પણ હાવા પ્રયાસ આરંભ્યા, અને દરેક વર્ષે નવાં નાટકોની સંખ્યામાં વધારો થતો જાયછે.

હાલના વખતમાં અંગ્રેજી અથવા ફ્રેંચમાંથી હાસ્યરસ નાટકો અને કરુણરસનાટકોનાં ભાષાન્તરો અથવા સંયોજનો મરાઠી નાટક-સાહિત્યમાં ઉમેરાવા લાગ્યાંછે. હાવા લેખકો અનેક છે. હેમાં મુખ્ય શંકર મોરો રાનડે છે. સામાજિક અથવા ઐતિહાસિક વિષયો ઉપર પણ કેટલાંક નવાં નાટકો પ્રસિદ્ધ થયાંછે અને રંગભૂમિ ઉપર ભજવાયાંછે. જૂના મરાઠી નાટકસાહિત્યમાં કરુણરસનાટકો ન્હોતાં. નાટકમાં ગદ્ય અને પદ્યનું મિશ્રણ હોયછે. જૂના કાળમાં પણ તેમ જ હતું. કેટલાંક કેવળ ગદ્યનાટકો પણ છે.

નાટકમાં સંગીત પણ ભળેલું હોયછે, અને તે નાટકના દેહ-અંશ તરીકે જ. નાટકમાં વિદૂષકને દાખલ કરવામાં આવેછે. જૂના નાટકોમાં પણ વિદૂષકનું દર્શન છે. વધારે જૂના કાળનાં નાટકોમાં શંખાસુર તે વિદૂષકને સ્થાને આવતો હતો. સ્ત્રીપાત્રનો વેશ સામાન્ય રીતે પુરુષો ભજવેછે. માત્ર હમણાં હમણાંમાં સ્ત્રિયો નટ વર્ગમાં દાખલ થઈછે. નટનો ધંધો પુરુષોને માટે પણ આબરૂદાર ગણાયો નથી. પરંતુ કલાપ્રિય જનો અભિનય કરે તે હલકું ગણાતું નથી. અભિનયકલા ક્રમે ક્રમે સુધરતી જાયછે. કલાપ્રિયજનોનો અભિનય હાલ થોડા વખતથી જ પ્રચારમાં આવ્યોછે અને તે આબરૂ-દાર ગણાયછે.

તામિલ નાટકો ઐતિહાસિક કાળની પૂર્વે અસ્તિત્વમાં હતાં. હેમાંનાં હાલ એકકે રહ્યાં નથી. ૧૪ મા

તામિલ નાટકો. સૈકાના અન્ત સમયે રચાયલા એક જ નાટક ("અરિચંદ્ર"=હરિશ્ચન્દ્ર) નો અંગ્રેજીમાં અનુવાદ માલૂમ પડેછે. હાલના સમયમાં કેટલીક કલાપ્રેમી મંડળીઓ જૂની વાર્તાઓ, આખ્યાયિકાઓ, વગેરેને ગદ્ય-નાટકના રૂપમાં મૂકેછે; ક્વચિત્ સંગીતમાં મૂકેછે. અને તે સંસ્કૃત અથવા શેક્સ્પીઅરનાં નાટકોના બંધારણનાં હોયછે. એ નાટકો તેઓ ભજવેછે. નાટકનો ધંધો કરનારી મંડળીઓના કરતાં આ નાટકોની રચના સારી હોયછે. પ્રાચીન તામિલ નાટક હમેશાં સંગીતમાં રચેલાં હતાં. 'શીલપ્પ ધિકરમ્'× નામના તામિલ મહાકાવ્યમાંથી પ્રાચીન તામિલ નાટક વિશે માહિતી કાંઇક મળેછે. એ કાવ્યની ટીકામાં નાટયશાસ્ત્રમાંથી ઊતારા આપેલાછે. એ શાસ્ત્રગ્રન્થો હાલમાં મળતા નથી. આધુનિક તામિલ નાટકમાં હવે હવે પાશ્ચાત્ય નમૂના ઉપર અભિનય થયોછે. મુંબાઇના નાટકની નકલ પણ કરાવા માંડીછે. કલાપ્રેમી નાટકખેલ તામિલ ભાષામાં કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓ કરેછે. હરિશ્ચન્દ્ર, રામ, નલ, વગેરેનાં આખ્યાનો ભજવેછે. એક મરાઠા બ્રાહ્મણ કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓએ નાટકમંડળી ઊભી કરી હતી. પરંતુ કલાપ્રેમી અભિનય પણ આબરૂદાર ગણાતો નથી.

પંજાબીમાં નાટક રચાયલું અથવા ભજવાયલું જણાતું નથી. હાલના સમયમાં પંજાબમાં અનેક નાટકમંડળીઓ છે. પરંતુ તે ઘણે ભાગે મુંબાઇમાં ભજવાતાં ઉર્દુ નાટકો ભજવેછે. કેટલાંક પંજાબી

પંજાબમાં નાટક.

ગ્રન્થકર્તાઓએ નાટકો લખ્યાંછે—હાલમાં; પણ તે મદ્યનિષેધક મંડળીને માટે, અથવાતો હાલની મુસલમાન વિરુદ્ધ સંસ્થાને માટે રચાયલાંછે. પણ તે ઉર્દુમાં રચાયલાંછે. કલાપ્રિય નાટકખેલ પંજાબમાં આજથી ૨૦ વર્ષ ઉપર બહુ જોસમાં હતો. હાલ હેનું જોર ભાગ્યુંછે. ત્ય્હાં કેટલાક બંગાળી લોકો હતા તે ગયા પછી એ મોહ જતો

× એ ત્રીજી અને છેલ્લી તામિલ academy ના વખતનું છે-

રચેાછે. કોઇ કોઇ વાર કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓ અંગ્રેજી અને સંસ્કૃત નાટકો કલાપ્રેમથી ભજવેછે. એ પ્રકારના ખેલ ગૈરઆબરૂવાળા નથી ગણાતા. પંજાબમાં હાલના કાળમાં અભિનય બહુ કલામય નથી. સારા ગાનારને ગુજરાનના સાધન તરીકે રંગભૂમિ કામ આવેછે. રંગભૂમિ ઉપર અભિનયકલા ગૌણ વસ્તુ છે. સંગીત તે જ પ્રધાન ભાગ ગણાયછે.

પરંતુ પંજાબમાં બે સંસ્થાઓ ધ્યાન ખેંચનારી છે. નાટકને માટે ખરી રસિક માગણી જનસમાજમાં હોત તેા એ સંસ્થાઓ સંસ્કારી નાટકની સંસ્થામાં વિકાસ પામત. હેમાંની પ્રથમ–' રામલીલા ' ના ખેલછે. હેમાં રામાયણમાંના મુખ્ય વૃત્તાન્તોનું અનુકરણ થાયછે. રામ, સીતા અને રામના ભાઇયેા એ વેશ ન્હાના છોકરાઓ લેછે; બીજો વેશ મ્હોટી ઉમરના પુરુષો લેછે. એ ખેલ આઠ દિવસ ઉપરાંત ચાલેછે; દરરોજ એક કલાક, એમ. હેમાં કશો વાર્તાલાપ, કે અભિનય, કે સંગીત, હોતાં નથી; પરંતુ બીજું ઘોંઘાટ વાળું વાદ્યાદિક હોયછે. Passion Play ના જેવું હેનું સ્વરૂપ હોયછે. બીજી સંસ્થા 'સાંગ' ની છે, ('સ્વાઙ્ગ'=વેશ). હેમાં મ્હોટી ઉમરના પુરુષો વેશ લેછે, અને પ્રસિદ્ધિ પામેલાં કાવ્યો–ધર્મપરાયણ જેવાં–બોલેછે. નટોને ઊંચી બેઠક ઉપર બેસાડીને ઊંચકીને નગરમાં ફેરવેછે; વચમાં વચમાં થોભેછે તે વખત થોડાંક પદ્યો એઓ બોલેછે. હેમાં અભિનય કે સંગીત હોતાં નથી. કાવ્યોનો વૃત્તાન્ત તૃતીય પુરુષમાં વાર્તાકથનના રૂપમાં હોયછે.

હ. હ. ધ્રુવ 'ભવાઈ' ને પ્રાચીન ગુજરાતી નાટકની પદવીએ ચઢાવેછે. તો આ પંજાબી સંસ્થાનો કેવળ અનાદર કેમ થશે ?

સિંધીમાં લખેલાં નાટક ઈ.સ. ૧૮૭૫ ની પૂર્વે જાણવામાં આવ્યાં નથી. એ વર્ષમાં મિસ મેરી કાર્પેન્ટર સિંધ આવી તે વખત હૈદરાબાદની ટ્રેનિંગ કૉલેજના હેડમાસ્તરે એક વાર્તા ઉપરથી નાટક રચી વિદ્યાર્થીઓ કને ભજવાવ્યું હતું. એ છપાયું ન્હોતું. સર્વથી

પ્રથમ છપાયલું નાટક "નળ અને દમયંતી" એક હિન્દુ લેખકે રચ્યું હતું. દયારામ જેઠમલ કૉલેજની કલાપ્રેમી નાટકમંડળીએ એ સરસ રીતે ભજવ્યું હતું. તે પછી વીસ વર્ષ સૂધી કશું ના થયું. પાછું ઈ.સ. ૧૮૯૬–૯૭ માં મિરઝા કલીચબેગનાં તથા મિ. લીલારામનાં રચેલાં સિંધી નાટકો પ્રસિદ્ધિમાં આવ્યાં. મિરઝા કલીચબેગનું "મર્ચંટ ઑફ વેનીસ"નું અનુકરણ સિંધ કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ભજવેલું મ્હેં જોયુંછે. હેમાં અભિનયકલા ઊંચા પ્રકારની હતી અને નાટકની રચના પણ સમર્થ લેખકનો હાથ જણાવનારી હતી. સિંધી નાટકોમાં "નળ દમયન્તી'નું સર્વ ગદ્યમાં છે બાકીનાં ગદ્ય તથા પદ્યમાં છે. ઈ.સ. ૧૮૭૫ ની પછીના સમયમાં મુંબાઈથી કેટલીક નાટકમંડળીઓ આવતી, અને હેના ઉપરથી કેટલીક સ્થાનિક મંડળીઓ ઊભી થઈ હતી. પણ એ સર્વ મુંબાઈની રંગભૂમિમાંનાં ઉર્દુ નાટકો ભજવતી હતી. સિંધી નાટક વિશે પ્રેમ પ્રોફેસર પાદશાહે દ. જે. કૉલેજની કલાપ્રેમી નાટકમંડળી ઊભી કરી ત્યહાં સૂધી કોઈને ન્હોતો. હાલ નાટકની સંસ્થા સિંધીમાં સારી સ્થિતિમાં છે. કલાપ્રેમી નાટકનો પ્રચાર સિંધમાં ૧૦–૧૨ વર્ષથી શરૂ છે. એ રીત્યનાં નાટક કરવાં એ ગેર આબરૂદાર ગણાતું નથી; જોકે કેટલાક જૂના વર્ગના લોકો હેની વિરુદ્ધ છે.

પરંતુ આ અર્વાચીન નાટકની ઉત્પત્તિની પૂર્વે સિન્ધમાં ત્રણ સંસ્થાઓ હતી, જે નાટકનું કાંઇક પૂર્વસ્વરૂપ ગણાય: (૧) મસ્કરા તથા નાચા–એટલે પુરુષ નાચનારા; (૨) ભક્ત; અને (૩) રાસતરી. (૧) મસ્કરા તથા નાચનારાઓ જીવનમાંથી લીધેલા વિવિધ હાસ્યજનક વૃત્તાન્તો તત્કાલ રચનાથી ભજવતા; અને હેમાં અભિનયકલા તથા અનુકરણકૌશલ સારું દર્શાવતા. (૨) ભકતો 'કથકો' જેવા હતા; એ વિવિધ ગીતો ગાતા, અને મહાભારતમાંથી, ગુરુ નાનકના જીવનમાંથી વગેરે વૃત્તાન્તો ભજવતા. (૩) રાસતરીઓ (આપણે અહિંના રાસધારીઓ) કૃષ્ણચરિતના વૃત્તાન્તો ભજવતા.

બંગાળીમાં પ્હેલ પ્રથમ ક્ય્હારે નાટક લખાયાં તે ખાતરીથી નિશ્ચિત થઈ સકતું નથી. પણ છપાયલું સર્વથી પ્રથમ નાટક ઈ.સ. ૧૮૨૧ માં હતું. 'કલિરાજયાત્રા નાટક' હેનું નામ હતું. રાજા રામમોહનરાયના 'સંવાદ કૌમુદી' નામના સાપ્તાહિક પત્રમાં હેનું અવલોકન થયું હતું. એ નાટક તે વખત ભજવાયું પણ હતું. પછીનાં વર્ષોમાં નાટકો લખાયે ગયાં પણ બહુ બહુ અંતરે. માઈકલ મધુસૂદન દત્તના નાટકગ્રન્થોના સમયથી બંગાળી નાટકને વિશેષ વેગ મળ્યો. હેમનું પ્રથમ નાટક 'શર્મિષ્ઠા' નામનું ઈ.સ. ૧૮૬૮ માં છપાઈને ભજવાયું હતું. પરંતુ ખરેખરો નાટકનો વિકાસ અને કીર્તિકાળ ઈ.સ. ૧૮૬૧ માં 'નીલદર્પણ' નાટકથી માંડીને હતો. રાય દીનબન્ધુ મિત્ર બહાદુરે એ નાટક રચ્યું હતું. બંગાળામાં ગળીની ખેતી સંબન્ધે તોફાન થયેલાં તે એ નાટકનો વિષય હતો. હાલના કાળમાં નાટકોનો ફેલાવ પુષ્કળ થયોછે.

પૂર્વકાળમાં બંગાળી નાટકોનું બંધારણ સંસ્કૃત નાટકોના જેવું હતું; પાછળના કાળમાં શેક્સ્પીઅરના નમૂના ઉપર બંધારણ થવા લાગ્યું. બંગાળી નાટકો ગદ્ય તથા પદ્ય બંને એકઠાં રાખીને લખાયછે. સંગીત પૂર્વકાળથી જ ભળેલું છે. પાત્રવર્ગને બોલવાનાં જ ગીતોને રૂપે એ સંગીત દાખલ હોયછે. એક અથવા અનેક પાત્રને સાથે લાગાં ગાવાનાં ગીતો હોયછે. પણ ગ્રીક Chorus (કોરસ) જેવું ગાયકમંડળ તો નથી. ક્વચિત્ જ આરમ્ભકાળનાં નાટકોમાં છે. આપણા દેશનાં તેમ જ પાશ્ચાત્ય વાદ્યોની સાથે ગીતો ગવાયછે.

અભિનયકલા બંગાળામાં ઠીક ગુણોત્કર્ષ પામીછે. અનેક નટોએ તથા નટીઓએ ઊંચા પ્રકારની કલા માટે ખ્યાતિ મેળવીછે; અને ખરેખરું રસિક વિધાન દર્શાવેછે. પરંતુ હજી સાધારણ નટવર્ગમાં ખાસ અને સર્વત્ર સુધારાની જગાછે.

કલાપ્રેમી નાટકમંડળીઓ હાલમાં અનેક સ્થળે છે. વાસ્તવિક રીતે નાટ્યકલા લોકોના ધ્યાનમાં પ્રથમ આણી તે ઈ.સ. ૧૮૩૦ થી

૭૦ સુધીમાં કલાપ્રેમી ભજવનારાઓએ જ. સાર્વજનિક નાટકગૃહ તો છેક ઈ.સ. ૧૮૭૨માં જ શરૂ થયું. કલાપ્રેમી નટ બનવામાં કશું અપમાન નથી ગણાતું; તોપણ કોઈ યુવક નાટક મંડળીમાં દાખલ થાય તે બહુ ઇષ્ટ નથી મનાતું, કેમકે અજાણ્યા તથા મિશ્ર મંડળમાં નઠારી ટેવો પડવાનો ભય રહેછે. બાકી ઊંચી પદવીના માણસો કલાપ્રેમથી નાટક ભજવવાનું પોતપોતામાં કરેછે ખરા.

હાલ જે પ્રકારનાં નાટકો રંગભૂમિ ઉપર ભજવાયછે તે શરૂ થયાં તે પૂર્વે બંગાળામાં જુદા પ્રકારનાં નાટકો હતાં. તે ખાનગી મકાનના ખુલ્લા ચોકમાં અથવા દેવાલયના નટમન્દિરમાં, રંગભૂમિ ઊભી કર્યા વિના જ, ભજવાતાં હતાં. એ નાટકોનું નામ 'યાત્રા' હતું. હેમનો વિષય ઘણું કરીને પૌરાણિક વૃત્તાન્તોમાંથી લેતા. વૃત્તાન્તના પ્રમાણમાં ૩૦ થી ૧૦૦ માણસોનું નટમંડળ હેમાં હોતું, વખતે તેથી પણ વધારે. પોશાક અને બીજી વેશસામગ્રી–રંગ શિવાય–એ વાપરતા. (કવચિત્ પ્રસંગે ચાક, સિંદૂર, અને કાજળનો ઉપયોગ થતો). વાર્તાલાપમાં ટૂંકાં ગદ્ય વાક્યો બોલાતાં, પણ તે વિરલ હતાં. પણ આ દેશનાં વાદ્યો સાથે ગવાતાં ગીતો તે જ એ નાટકોની મુખ્ય સામગ્રી હતી. હેમાં હાસ્યરસનો ભાગ–વિદૂષક તથા બીજાં પાત્રો વડે–વિશેષ આગળ પડતો હતો. 'યાત્રા'ઓના બંધારણમાં કાલક્રમે ફેરફાર થતા ગયા અને નાટકનો આકાર ધારણ થયો. હાલના સમયમાં પણ 'યાત્રા'ઓના ખેલ થાયછે; પરંતુ હેમાં ફેરફાર એટલા બધા દાખલ થયાછે કે રંગભૂમિ વિનાનાં નાટકો જ હેને કહી સકાય.

'યાત્રા'ઓના સમયની પૂર્વે 'પંચાલી' 'તર્જા,' 'સંકીર્તન' વગેરે નામના ખેલો થતા હતા. પરંતુ હેમાં અભિનયના અંશ નહિં જેવા જ અને મુખપાઠનો ભાગ તથા ગીતો એ જ પ્રધાન ભાગે હોતાં. "પંચાલી" માં એ પ્રકાર હતા. 'તર્જા' નાં ગાયનોનો પ્રકાર

તો આપણા ગુજરાતમાં 'કલગીવાળા' અને 'તુરીવાળા' ની હિન્દુસ્તાની ભાષામાં લાવણીઓની પરસ્પર સ્પર્ધા જેવો જણાયછે, ઢોલ અને કાંસીજોડાનો હેમાં વાદ્ય તરીકે ઉપયોગ થાયછે.*

આ ઇતિહાસ જોતાં હ. હ. ધ્રુવની કલ્પના—ગુજરાત શિવાય અન્યત્ર નાટકની ઉત્પત્તિ ન્હોતી તે—કાંઇક શિથિલ થાયછે.



* 'તર્જ' એ પ્રતિસ્પર્ધી મંડળીઓ એકઠી થઈ પ્રત્યેક અમુક વિષય ઉપર સાથે મળી ગાયછે. પછી એક જણ એક લાંબું કાવ્ય ગૂઢ પ્રશ્નવાળું ગાયછે, અને સ્હામી મંડળીને એ અર્થ છોડવાનું બીડું ઝડપવાનું રહેછે. અંને પક્ષ એ પદ્ય તત્કાળ જોડી કાઢેછે.

કલાવિભાગ.

કલાવિભાગ.

પ્રકરણ ૧ લું.

(અભિનયના કલાસ્વરૂપનાં મુખ્ય અંગો તથા સામાન્ય લક્ષણ.)

આ સમગ્ર અવલોકનથી સામાન્ય પરિણામ તો એ જ આવેછે કે આપણી અહિંની રંગભૂમિની હાલની સ્થિતિ કલાના વિષયમાં બહુ જ ઊતરતી છે. અભિનયકલાની આ નિકૃષ્ટ અવસ્થાથી થતી ગ્લાનિને લીધે એ કલાનાં ખરાં અને ઊંચાં ધોરણોનું દર્શન તથા પરીક્ષણ જનમંડળ આગળ મૂકવાના ઉત્તમ ઉદ્દેશથી પ્રેરાઈને આ વિષય ઉપર ચર્ચા ઈ.સ. ૧૮૯૮-૯૯ માં Students' Literary Society ની સમક્ષ અમદાવાદમાં મ્હેં કરી હતી; ત્હેનું જ બહુ અંશે પુનર્યોજન કરીને આ નિબન્ધ વિદ્વન્મંડળ આગળ નિવેદનરૂપે ધર્યોછે.

(ઉપોદ્ઘાત)

આપણે જોઈ ગયા છિયે કે નાટકની ઉત્પત્તિ બહુધા સર્વ દેશોમાં નૃત્ય, સંગીત, ભાવપ્રદર્શક અંગવિક્ષેપ, વગેરેથી શરૂ થઈ કાલક્રમે મૂક નાટ્યનું સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થઈ, પછી એક પાત્રકૃત આલાપ, અને પછી ઉભયાલાપ-એ ક્રમમાં દર્શન દેછે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં આ પ્રકારનો વિકાસક્રમ થયેલો સબળ રીતે જણાયછે. આરમ્ભકાળમાં બૅકસ દેવના ઉત્સવો વખત, અને પછીથી સર્વ કોઇ ઉત્સવ વખત, જે chorus-ગાયકમંડળ-નું કાર્ય માત્ર ગીતો ગાવાનું હતું તે ક્રમે ક્રમે નાટકની રચનાનો પાયો બન્યું. અલબત, આરમ્ભના ક્રમ વખત તો ગ્રીક rhapsodists (છૂટક ગીત ગાનારા) જેવા ભટકતા ગાયકો, આપણા દેશના 'ભરથરીઓ,' મરાઠીમાં 'પવાડા' ગાનારાઓ,

વગેરે જેવા તે નાટકનાં અગ્રગામી સ્વરૂપો હોવાં જોઇયે. અંગ્રેજીમ Punch and Judy નો ખેલ કરનારા હોયછે અને ત્હેને મળતા આપણા દેશમાં દોરીઓ ખેંચી પૂતળાંને નચવી પૂતળાંનું જ નાટકખેલ જેવું કરનારા અસલ ફરતા હતા, તે પણ નાટકની ઉત્પત્તિ સૂચવી સકેછે; હેમાં મૂક નાટ્ય અને ઉભયાલાપ બંનેનું વિલક્ષણ મિશ્રણ આવેછે.

અભિનયની ઉત્પત્તિનાં માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિયે કારણો.

નાટકના સ્થૂલરૂપની ઉત્પત્તિ ઉપર પ્રમાણે જણાયછે. હેના સૂક્ષ્મરૂપની ઉત્પત્તિ-હેની ઉત્પત્તિનું માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિયે જણાતું કારણ—મનુષ્ય સ્વભાવમાં રહેલી અનુકરણેચ્છામાં કાંઇક છે, તેમ કાંઇક પોતાના હૃદયભાવનો અન્ય પ્રતિનિધિદ્વારા ઉદ્ગાર કરવાની વૃત્તિમાં પણ સંભવેછે. અનુકરણવૃત્તિ કે'વી પ્રકૃતિગત છે હેનું એક સચોટ વર્ણન Actor's Art નામના પુસ્તકમાંથી ઊતારવા લાયક છે. આ વૃત્તિ સર્વવ્યાપક છે, જન્મથી જ પ્રાપ્ત છે, અને આત્મવિલક્ષણતાનો લોપ કરી સર્વમનુષ્યોને એક સમાન વચલા વડના ગુણવાળાં બનાવનાર આ સમયની શિક્ષણપદ્ધતિ બાળકનામાં અકાળે આત્મસંવેદન પ્રેરી હેની અનુકરણશક્તિનો નાશ કરી નાંખેછે,—એમ ચર્ચા કરી હેના દૃષ્ટાન્તમાં એક ધર્મ સંબન્ધી માસિકમાં આવેલી વાત લખીછે. એ લેખકે પોતાના ઘરની બારીમાં બેઠે બેઠે નીચે એક બાળક પોતાના ગોઠિયાઓને ઉચ્ચ સ્વરે વાર્તાના આવેશથી પોતાના ઘરનો બનાવ કૂહેતો સાંભળ્યો હતો તે બીના વર્ણવીછે. એ છોકરો બોલ્યો:—

"I was sittin' in my mother's chair; an' my sister come into the room, an' said in a narsty snarly way, "Get out of that chair." My father was in the room, an' he said to me "Stay where

you are till you're asked in a proper manner." So I stayed where I was, an' my sister stood and sulked with a finger in her mouth, scratchin' my sleeve with her other hand. Me an' father didn't take no notice of her, an' all at once she up with my new inkstand off the table an' threw it downstairs. Broken. Then she up with the oranges an' threw them downstairs. One 'it the 'all lamp. Broken.

"My father stood lookin' on, with his hands in his pockets, an' then he said, "Now, my girl, per'aps you'll go to bed?"

"Tantrums. Oh, I call'em tantrums. But there that's like a girl—if you won't let her do one little thing she wants to do, she does a lot of others *worse*."

એ લેખક કહેછેઃ આ બનાવનું વર્ણન અનુપમ રીતે એ છોકરાએ કર્યું હતું; હેવું તદ્રૂપ કર્યું હતું કે સર્વે વૃત્તાન્ત જીવંત નજર આગળ ઊભો થયો હતો. કટુ અને ધુરકતા અવાજે એ છોકરી બોલી હતી તે રીત્ય; હેના બાપનો શાન્ત આત્મસંયમ; એક આંગળી મ્હોમાં નાંખતી, અને મારવાને તત્પર પણ તેમ કરવાની હિમ્મત ના રાખતો અનર્થકર બીજો હાથ રાખતી, એ છોકરીની ધૂંધવાતી વૃત્તિ; પોતાની અશક્તિને લીધે ઊપજેલો હેનો અદમ્ય ક્રોધ; વેર વાળવામાં પરિણામને વિશે બેદરકારી;–આ સર્વ એ છોકરાએ કરેલા આલેખનમાં પ્રગટ થયાં હતાં. 'Broken' એ શબ્દ બોલતાં કાંઈક હાસ્યપ્રદર્શક અપ્રતિકાર્યતા બતાવનારી સ્વરવિકૃતિ હેણે કરી ત્હેમાં

હેવી પૂર્ણ પ્રતીતિ જણાતી હતી કે જાણે નવા ખડિયા મળવા તે તો હેના જીવનમાં વિરલ પ્રસંગના બનાવ હોય. ખડિયાના ભંગ સાથે હેના સર્વ મ્હોટાં મ્હોટાં મનોરથનાં સ્વપ્નાંના પણ કડકે કડકા થઈ ગયા.

Broken. નવો ખડિયો હેની કને કાયમ રહ્યો હોત તો એ શાં શાં વાનાં કરત હેની કલ્પના જ થવી કઠણ હતી. અને દિવાનખાનાનો દીવો એ દીવાના પૈશા બેઠા હતા, અને પૈશો એ ચીજ હેના ઘરમાં મોંઘી હતી, એ broken શબ્દના ઉચ્ચારણમાં હેણે પૂરેલી મહત્તા ઉપરથી સ્પષ્ટ જણાતું હતું. આ દૃષ્ટાન્તમાંથી એક મહત્ત્વનું તત્ત્વ સૂચવાયછે તે એ કે અનુકરણના સાફલ્ય માટે અનુકૃતિ કરનાર માણસે પોતાને પોતાના પોતાપણાને ક્ષણવાર ભૂલી જઈ, જાણે પોતાના સ્વરૂપમાંથી બ્હાર જવું જોઇયે; ટૂંકામાં આત્મસંવેદન લુપ્ત થવું જોઇયે.

(અન્ય દ્વારા પોતાના ભાવનો ઉદ્ગાર.)

નાટ્યકલાનું બીજું અન્તર્નિહાન–પોતાના હૃદયભાવના અન્યના પ્રતિનિધિપણાની મારફત ઉદ્ગાર કાઢવાની વૃત્તિ વિશે Rejected Addresses માં બાયરનના અનુકરણમાં–ઉપહાસરૂપે પણ કાંઇક તથ્ય સ્વરૂપમાં–કહ્યુંછે.

"Has life so little store of real woes,
That here ye wend to taste fictitious grief?
Or is it that from truth such anguish flows,
Ye court the lying drama for relief?"

અહિં ઉપરનું તત્ત્વ સ્પષ્ટ રૂપે નથી, અને જીવનનાં દુઃખમાંથી છૂટી ક્ષણિક સુખની આશાએ નાટક જોવાને લોકો આવેછે એ કલ્પનાનું, જીવનના અનુભવનો નાટકના કૃત્રિમ જીવનદ્વાર ઉદ્ગાર જોવાને આવેછે એ કલ્પના જોડે અવિશ્લેષ્ય મિશ્રણ થઈ ગયુંછે. પરંતુ બંને કલ્પના હામાંથી નીકળી સકે એમ છે. કાંઇક આ પ્રકારનો

જ વ્યાપાર નાટકને વિશે એક ગ્રીક Comedian, હાસ્યરસ નાટક-કારે બતાવ્યોછેઃ—

"For whensoe'er a man observes his fellow
Bear wrongs more grievous than himself has known
More easily he bears his own misfortunes."

"પોતાના કરતાં વધારે ભારે દુઃખ ખમતા બીજા મનુજ બન્ધુને જોઈને માણુસ પોતાની વિપત્તિયો વધારે સ્હેલાઈથી સહન કરેછે."

મતલબ કે માણુસને પોતાનાં ખાનગી ક્ષુદ્ર દુઃખો વ્યગ્ર કરેછે પણુ ઉન્નતિ આપતાં નથી, તે અન્ય જનની વધારે ભારે વિપત્તિયોમાં સમભાવથી ભાગ લેવાથી દૂર થાયછે અને વિપત્તિયોનું ચિન્તન કરવામાં રોકાયલા મનને ઉશ્કેરવાની સાથે ઉન્નત ભાવમાં ચઢાવેછે. આ પ્રકારની નાટકમાં પ્રગટ થતા અનુભવોના દર્શનથી થતી હૃદયને ઊંચી કક્ષામાં ચઢાવનારી શક્તિને એરિસ્ટોટલે-* "વિશુદ્ધીકરણુ" નું નામ યથાર્થ રીતે આપ્યુંછે. કેમકે આ પ્રકારના રંગભૂમિના અનુભવો પ્રેક્ષક મંડળના હૃદયને ઉન્નત ભાવમાં દોરી પોતાનાં ક્ષુદ્ર દુઃખોમાંથી મલિનતાનો ભાગ કાઢી નાંખી શુદ્ધ કરેછે. હામાં અન્ય દ્વારા—રંગભૂમિ ઉપર અભિનય કરતા નટનાં સુખ દુઃખાદિદ્વારા—પ્રેક્ષકો પોતાના હૃદયનાં સુખદુઃખોનો ઉદ્ગાર કરવાનો વ્યાપાર પણુ સૂક્ષ્મરૂપે કરેછે—એ કલ્પના પણુ ઝીણી રીતે સમાયછે.

(અભિનયના કલાસ્વરૂપનાં લક્ષણઃ સ્વાભાવિકતા)

અનુકરણુવૃત્તિ અને અન્યદ્વારા અન્તર્ભાવનો ઉદ્ગાર—એ બે બીજ અભિનયની પ્રવૃત્તિનાં છે, ત્હેમાં અભિનયના કલાસ્વરૂપ માટે અનુકરણુ એ જ મુખ્ય અને વ્યવહારને ઉપયોગી તત્ત્વછે. પરંતુ આ અનુકરણુમાં ઉત્તમ અને રસિક કલાનું સ્વરૂપ પ્રવિષ્ટ થાય ત્યહારે જ અભિનય ખરો બને. તો કલાસ્વરૂપ માટે

* Encycl. Brit. p. 395.

શાં શાં લક્ષણ આવશ્યક છે તે તપાસવાનો પ્રસંગ આવેછે. એ લક્ષણો-નાં વિશેષ અંગોની ચર્ચા કરતા પ્હેલાં હેની સામાન્ય રેખાઓ પ્રથમ જોઈશું. આ નિબન્ધના આરમ્ભમાં કહ્યું છે તેમ નટ તે નવીન સૃષ્ટિનો ઉત્પાદક છે. એ સર્જનશક્તિ વિના અભિનય તે શુષ્ક અનુ-કરણ—અસલ પ્રમાણે નકલ—એમ જ બને. સામાન્ય ફોટોગ્રાફ અને રસિક કલારચિત ચિત્ર વચ્ચે જે ફેર છે તે અનુકરણ અને અભિનય (કલામય અભિનય) વચ્ચે છે. એ બેનું ભેદક સ્વરૂપ એ સર્જનશક્તિમાં સમાયછે. એ સર્જનશક્તિ શી રીતે પ્રાપ્ત થાય એ તો અતિ અગમ્ય વાત છે; 'નૈસર્ગિકી પ્રતિભા' જેમ કવિત્વમાં તેમ સર્વ રસિક કલાવિધાનમાં આવશ્યક પ્રથમ પાયો છે. પરંતુ એ પ્રતિ-ભાને ખીલવી સાહાય્ય આપનારા વિધિ છે અને આવશ્યક છે. આ ચર્ચામાં પ્રસંગવશાત્ એ વિધિનું પણ સૂચન થશે. પરંતુ મુખ્ય વાત એ સર્જનશક્તિના સંપાદક તત્ત્વના સ્વરૂપનું અન્વીક્ષણ તે થશે. એ સંપાદક તત્ત્વો તે જ અભિનયકલાનાં વિશેષ અને સામાન્ય લક્ષણ.

તો પ્રથમ સામાન્ય લક્ષણો લઇયે. એક તો સ્વાભાવિકપણું છે. નટના અભિનયમાં કૃત્રિમતા તે નાટયના માયાવી વ્યાપારને વિરોધી બનેછે. નાટયનું સામર્થ્ય હેમાં જ સમાયુંછે,—અતદ્ ને તદ્રૂપ બનાવી માયાનો આભાસ ઊભો કરવો. અને જો નટના અભિનયમાં પ્રેક્ષકને એમ જણાય કે આતો રામ કે સીતા, કે દુષ્યન્ત કે શકુન્તલા ન્હોય, પણ હેનો વેશ ધારી ફલાણો ફલાણો છે, એટલું જ નહિ પણ હેના ભાવ પ્રદર્શનાદિકમાં પ્રકૃતિને પ્રતિકૂળ લક્ષણો જણાઈ કૃત્રિમતા પ્રગટ થાય, ત્હારે જે માયામય રચનાનો ચમત્કાર કલાનું ખાસ ધન છે તે લુપ્ત થઈ જાય.

પરંતુ આ અભિનયનું સ્વાભાવિકપણું તે જીવનમાં જે પ્રકૃતિની સ્વાભાવિકતા જણાયછે તે નથી. નટે અભિનય કરવામાં સ્વાભાવિક "હોવાનું" નથી, પણ "બનવાનું" છે. જરાક વધારે સ્પષ્ટતા

(અભ્યાસસાધિત સ્વાભાવિકતા)

કરિયે. ઉપર બાળકની અનુકરણવૃત્તિ વિશે દૃષ્ટાન્ત આપ્યુંછે તે વિચારિયે. એ બાળકે સર્વ ભાવ–પોતાના, પોતાની બ્હેનના, પોતાના પિતાના સર્વભાવ તથા સ્થિતિવૃત્તિ વગેરેનું તદ્રૂપ અનુકરણ કર્યું હતું. અને હેના સ્વાભાવિકપણાને લીધે જ તદ્રૂપતા સધાઈ હતી. પરંતુ હેનો હેતુ અભિનય કરવાનો ન્હોતો. એતો સ્વાભાવિક રીતે પોતાના નિત્ય જીવનનો વ્યાપાર કરીને પોતાના ગોઠિયાઓને વાત કહેતો હતો. અર્થાત્, પોતાના અનુકરણ-વ્યાપાર જ્યહાં સૂધી હેને કોઇ ધારીને જુવેછે એમ એ બાળકને ખબર નથી હોતી ત્યહાં સૂધી હેના સર્વ અભિનય, અંગવિક્ષેપ, વગેરેનું પોતાને જ ભાન નથી હોતું. પણ જે ક્ષણે હેને ખબર પડે કે મ્હારી નકલ બધા ધારીને જુવેછે, તે જ ક્ષણે હેના અનુકરણ-માંથી લાલિત્ય જતું રહી કઢંગાપણું આવેછે. પરંતુ નટને તો પોતાના અભિનયનું ભાન થાયછે ને રાખવું પડેછે. અનુકરણ માટે આત્મ-સંવેદનનો લોપ થવો આવશ્યક છે એ ખરું, પણ તે લોપ નટની ઇચ્છાથી કરેલો લોપ છે, અર્થાત્ નટ પોતે જાણીને આત્મભાન તજે-છે. બાળકને પ્રસંગે જે અંગવિક્ષેપ, સ્થિતિવૃત્તિ, વગેરે વગર પ્રયાસે ઉત્પન્ન થાયછે, તે નટને પોતે જાણીને અનુકરણવિષય કરવાં પડેછે. જે વાતો–કલ્પનારચિત વસ્તુઓ–બાળક ખરી માનેછે, તે નટ પોતે માનેછે એમ ભાસ બતાવવો પડેછે. બાળક જેવું સ્વા-ભાવિક છે ત્હેવા સ્વાભાવિક નટે પોતાની કલાને બળે **બનવાનું** છે. નટની સ્વાભાવિકતા તે કૃત્રિમ સ્વાભાવિકતા છે. પરંતુ ઉપર જે કૃત્રિમતા ત્યાજ્ય બતાવીછે ત્હેનો અહિં પ્રસંગ નથી. સ્વાભાવિકતાની કૃત્રિમતા ગૂઢ રાખવી એ કલાનું રહસ્ય છે. અર્થાત્, આ વિષયમાં સ્વાભાવિકપણું અને કલા એ અભિન્ન છે; ભિન્ન છે તો કલાનું ફળ સ્વાભાવિકતા છે.

આ ઉપરથી જણાશે કે અભિનયની સ્વાભાવિકતાનો અર્થ એમ નથી કે અભિનય માટે માત્ર આપણા સ્વાભાવિક

(તાત્કાલિક ઊર્મિને વશ ના થવું) લક્ષણોને ભરૂંસે રૂહેવું અને કશો અભ્યાસ હેના સાધન માટે આવશ્યક નથી. Mac-Ready કૂહેછેઃ

" The actor's art is to fathom the depth of character, to trace its latent motive, to feel its finest quiverings of emotion, to comprehend the thoughts that are hidden under words and thus possess one's soul of the actual mind of the individual man."

"નટની કલાનું સ્વરૂપ એ છે કે-પાત્રના લક્ષણનું ઊંડાણ માપવું, હેનો ગૂઢ હેતુ સોધી કાઢવો, હેના ભાવનાં આછામાં આછાં સ્ફુરણો અનુભવવાં, શબ્દોની પાછળ નિગૂઢ રહેલા વિચારોનો પૂર્ણ ગ્રાસ કરવો, અને આ રીતે એ પાત્રની વ્યક્તિતાથી, હેના વાસ્તવિક સ્વરૂપથી પોતાના આત્માને આવિષ્ટ કરવો."

પરંતુ આ તો એકંદર સ્વરૂપના અભ્યાસની સામાન્ય આકારમાં વાત થઈ. પણ અભિનયમાં છૂટા છૂટા પ્રસંગોની વખતે પણ તાત્કાલિક પ્રેરણાને ભરૂંસે રૂહેવું એ પણ ભૂલ્ય છે. સ્વાભાવિકતાનો અર્થ એ નથી. સર હેનરી અર્વિંગ કૂહેછેઃ—

" There will, of course, be such moments, when an actor at a white heat illuminates some passages with a flash of imagination (and this mental condition, by the way, is impossible to the student sitting in his arm-chair); but the great actor's surprises are generally well-weighed studied and balanced. We know Edmund Kean constantly practised before a mirror effects which startled his audience hy tbeir apparent spontaneity.

It is the accumulation of such effects which enables an actor, after many years, to present many great characters with remarkable completeness."

"અલબત, હેવા કેટલાક પ્રસંગ બને કે ધોળા તેજથી ધીકતા લોખંડ જેવી પ્રેરણાની પરાકાષ્ઠાએ ચઢેલો નટ પોતાની કલ્પના-શક્તિના ઝબકારા વડે કોઇક ભાગ ઉપર પ્રકાશ પાડે (આરામ ખુરશીમાં બેશી રહીને જીવનનો વિસ્તીર્ણ અનુભવ મેળવનાર અભ્યાસી-ને આ માનસિક દશા અશક્ય જ છે તે પ્રસંગવશાત્ કહેવું જોઇયે); પરંતુ સમર્થ નટના દેખાતા અણુચિન્તવ્યા ચમત્કારો ઘણે ભાગે તો પ્રથમથી બરોબર તોલન કરી, અભ્યાસથી કશી, સમ-પ્રમાણ બનાવી, સાધેલા હોયછે. આપણને ખબર છે કે એડમંડ કીન પોતાના પ્રેક્ષકમંડળને જે અદ્ભુત ચમત્કૃતિયોના દેખાતા સ્વયંભૂ સ્વરૂપથી આશ્ચર્ય પમાડતો હતો તે પોતે ચાટલાની સ્હામે રહીને વારંવાર અભ્યાસ વડે તૈયાર કરતો હતો. હાવા ચમત્કારોનો સમુદાય એકત્ર થઈ અનેક વર્ષે ઘણાં મ્હોટાં પાત્રસ્વરૂપો વિલક્ષણ પરિ-પૂર્ણતાથી ઉપસ્થિત કરવાને નટ શક્તિમાન્ થાયછે."

આમ આકસ્મિક જણાતા અભિનયચમત્કાર ખરું જોતાં અભ્યાસનું ફળ હોયછે; પરિપૂર્ણ કલાવિધાયક લાંબા અને કાળજી-પૂર્વક અભ્યાસથી આ ફળ સાધેછે, અને આ રીતે "કલાવડે કલાને સંતાડેછે;" પરંતુ તાત્કાલિક ઊર્મિના ઉપર ભરૂંસો રાખીને એ નથી રહેતો. હેવી કૃતિને હ્યૂઇસે યોગ્ય ઉપમા આપી કહ્યુંછે કેઃ—

તરવાનું પ્રથમ શિક્ષણ લેવા માટે તોફાનમાં વ્હાણ ભાગવાના ઉપર ભરૂંસો રાખવા જેવું એ કામ છે.*

---

* "Actor's Art.", pp. 15—16.

આમ સ્વાભાવિકતા માટે અભ્યાસની આવશ્યકતા છે, અને તાત્કાલિક ઊર્મિને વશ થવું જોખમ ભરેલુંછે.–

(ઊર્મિને વશ થવાના વિરલ પ્રસંગ)

એ સામાન્ય ધોરણ ખરું છે. તથાપિ કોઇ વિરલ પ્રસંગે–સમર્થ નટને હાથે–હેવી તાત્કાલિક ઊર્મિના ઉછાળા સફળ નીવડેછે. હેનું એક ઉદાહરણ Actor's Art નામના પુસ્તકમાં એક સ્થળે મળે છે. મિસ હેલેન ફ્રોસિટ (લેડી માર્ટિન) એક વખત "The Lady of Lyons" ના નાટકનો પોતાનો પ્રથમ અભિનય કરતી હતી તે વખતનો પોતાનો એક બનાવ કહેછે:—

"As I recalled to Claude in bitter scorn, his glowing description of his Palace by the Lake of Como, I broke into a paroxysm of hysterical laughter, which came upon me, I suppose, as the natural relief from the intensity of the mingled feelings of anger, scorn, wounded pride, aud outraged love, by which I found myself carried away. The effect upon the audience, was electrical, because the impulse was genuine. But well do I remember Mr. MacReady's remonstrance with me for yielding to it. It was too daring he said; to have failed in it might have ruined the scene (which was true). No one, moreover, should ever, he said, hazard an unrehearsed effect. I could only answer that I could not help it; that this seemed the only way for my feellngs to find vent; and if the impulse seized me again, again, I feared, I must act the scene in the same way.

And often as I have played Pauline, never did the scene fail to bring back the same burst of hysterical emotion; nor, so far as I know, did any of my critics regard my yielding to it as out of place, or otherwise than true to nature." *

"જે વેળાએ કલૉડને મ્હેં ધિક્કારની કટુતાથી સંભારી આપ્યું કે કૉમો સરોવર ઉપરના ત્હારા મહેલનું કે'વું ભભકદાર જૂઠું વર્ણન ત્હેં કર્યું હતું, તે વેળાએ હું એકાએક ઉન્માદજનિત અટ્ટહાસથી સંક્ષુબ્ધ થઈ ખડખડાટ હસવા મંડી ગઈ; ક્રોધ, ધિક્કાર, આઘાત પામેલી ગર્વવૃત્તિ, અને પ્રેમને મળેલું ઘોર અપમાન, આ સર્વ મિશ્ર ભાવથી હું ઘસડાઈ જતી લાગતી હતી તે ભાવસમુદાયની તીવ્રતામાંથી સ્વાભાવિક છૂટકારા તરીકે આ હાસસંક્ષોભનો ઉન્માદ આપોઆપ મ્હને પ્રાપ્ત થયો. પ્રેક્ષકમંડળ ઉપર અસર વીજળીની શક્તિના ચમત્કાર જેવી થઈ, કેમકે એ ઊર્મિ અકૃત્રિમ હતી. પણ મ્હને બરાબર સાંભરેછે કે મિ. મૅક્રેડીએ મ્હને એ ઊર્મિને વશ થવા માટે ઠપકો દીધો હતો. એ કહેઃ—એ બહુ સાહસપૂર્ણ ક્રમ હતો; હેમાં જો નિષ્ફળતા થઈ હોત તો બધો એ અભિનયખેલ કથળી જાત (અને એ વાત ખરી હતી). હેણે વળી કહ્યું:—પૂર્વપ્રયોગથી તૈયાર ના કરી રાખેલી કશા પણ ચમત્કૃતિનું જોખમ કોઇયે પણ માથે લેવું ના જોઇએ. હું એટલો જ ઉત્તર દઈ સકી કે—"હું એ બાબતમાં પરવશ હતી; મ્હારાથી એ ઊર્મિને વશ થયા વિના રૂહેવાયું જ નહિં. મ્હારા ભાવસમુચ્ચયને બ્હાર નીકળવાનો એ જ માર્ગ જણાયો; અને જો બીજીવાર એ ઊર્મિ મ્હને ઘેરે, તો તે વખત પણ એ અભિનય એ જ રીતે કર્યા વિના નહિં રૂહેવાય એમ ધારુંછું." અને પૉલાઇનનો વેશ મ્હેં અનેક વાર ભજવ્યોછે; અને એ અભિનયપ્રસંગ એ જ પ્રકારનો ઉન્મત્ત ભાવોદ્ગાર પાછો આણ્યા

* "Actor's Art", pp. 25–26.

વિના રહ્યા નથી; તેમ જ, મ્હારા જાણ્યા પ્રમાણે, મ્હારા કોઇ પણ પરીક્ષકે એ ઊર્મિને વશ થવાના પ્રકારને અસ્થાને ગણ્યો નથી, અને એઓએ એ પ્રકારને પ્રકૃતિને અનુરૂપ જ માન્યોછે."

પરંતુ આ પ્રકારનું તાત્કાલિક ઊર્મિને વશ થઈ અભિનય-ચત્મકાર ઊપજાવવાનું કૃત્ય સમર્થ નટને હાથે અને અપવાદ રૂપે જ સંભવેછે; અને સામાન્ય તત્ત્વ તો ઉપર કહ્યું તે જ છે;—અભિનયની સ્વાભાવિકતા પૂર્વપ્રયોગના અભ્યાસથી જ સાધ્ય હોવી જોઇયે.

પ્રકરણ ૨ જું.

(અભિનયકલાનાં બીજાં સામાન્ય લક્ષણ.)

(અભિનય માટે વિદ્યાલયો.)

અભિનયની કલામાં આમ અભ્યાસનું મહત્ત્વ જણાયછે, તો પ્રશ્ન એ ઉત્પન્ન થાયછે કે ગમે તે નટ ગમે તે રીતે અભ્યાસ કરે તે ઇષ્ટ છે કે આ અભ્યાસમાં અનુસરવાનાં સામાન્ય તત્ત્વો તથા ત્હેના પ્રયોગનું શિક્ષણ મળવા માટે કોઇ વિદ્યાલય ઇષ્ટ છે ? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર Actor's Art ના ગ્રન્થકારે નીચે પ્રમાણે આપ્યોછે ત્હેનો સાર આ છે:*—

અભિનયકલા હેવી વિશાળ, વિવિધતાવાળી, સર્વવ્યાપક છે કે વિદ્યાલયનાં બન્ધનો તે ખમી સકે નહિ. અભિનયકલાને આવશ્યક માનવજીવનનું અધ્યયન એ હેવો વિસ્તીર્ણ વિષય છે કે વિદ્યાલયની મર્યાદામાં પૂરી નહિ સકાય, અને તેથી હેવા વિદ્યાલયના સર્વ પ્રયત્ન નિષ્ફળ ગયાછે; મનુષ્યજીવન અને સ્વભાવનો અનુભવ એ જ હેને માટે અપ્રતિમ વિદ્યાલય છે. ડોકટર વોજન (Waagen) નો મત હેવો હતો કે—

"Academy (કલાઓ માટેની શિક્ષણસંસ્થા)ની પદ્ધાત

* Actor's Art, pp. 19–20.

મધ્યમ વર્ગની શક્તિવાળાને કૃત્રિમ ઊંચું પદ આપેછે; સ્વાભાવિક શક્તિને જડ કરી નાંખેછે; અને કલાના સ્વાતન્ત્ર્યમાં અહિતકારક પ્રમાણમાં સત્તા અને પારકી દખલને પ્રવેશ આપેછે."

હવે સર્વ કલામાં અભિનયકલા જેટલું બીજી એક્કે કલામાં સ્વાતન્ત્ર્ય આવશ્યક નથી. તેથી ઉપરના ધોરણે હેમાં વિદ્યાલયનો પ્રવેશ થતાં એ કલાનો વિલોપ થવાનો. મૅક્રેઠીના મનમાં કોઇક પ્રકારની અભિનય-શિક્ષણસંસ્થા હોય તો ઠીક એમ કાંઇક હતું–ત્હેણે પણ ઈ. સ. ૧૮૪૫ માં પારિસમાંની હેવી સંસ્થા (Paris Conservatoire) જોઈ આવ્યા પછી હેને દૂષણાર્હ ઠરાવી હતી. એ કહેછે:–"સેમસનના શિષ્યોને અભિનયનું શિક્ષણ લેતા જોયા. * * આ પદ્ધતિ બિલકુલ કાર્યક્ષમ નથી તે સ્પષ્ટ જણાયું. હેમાં કૃત્રિમ નિયમો શીખવાતા હતા; ફ્રેંચ રંગભૂમિમાં જે કૃત્રિમ રીતિપૂજા છે તે કાયમ રૂપમાં અહિં સ્થપાતી હતી. હાવા માર્ગથી નૈસર્ગિક પ્રતિભા વ્યંગ અને મચડાઈ ગયેલી નહિં તો સંકુચિતતો થઈ જ જવાની."

Actor's Art નો લખનાર અંતે ઠરાવ કરેછે કે–અભિનયકલા શિક્ષણશાળાઓ માટે નથી; નટની શિક્ષણશાળા વિશ્વ છે; જે શીખવી સકાય તે તો હાલ પણ સારી રીતે શીખવાયછે,–જેમ કે, પટા ખેલવા, અંગકસરત, નૃત્ય, ભાષણકલા, ભાષા, ઇત્યાદિ. પરંતુ આ સર્વ કલાનાં માત્ર અસ્થિપંજર છે. અભિનયકલાનો વિનાશ થતો રોકવાને વિદ્યાલય એ ઉપાય નથી;–વિનાશ શરૂ થશે તો ગમે એટલી વિદ્યાલયોની સંસ્થા હશે તે એ ઉત્પાત રોકી સકશે નહિં.

"The Art of Acting" નામના પુસ્તકનો કર્તા Percy Fitz–Gerald M. A. F. S. A. પણ આ મત એ પુસ્તકમાં ટૂંકામાં બતાવેછે.* એ કહેછે–અભિનય માટે ફક્ત એક જ શાળા છે,–તે જનસ્વભાવનું અધ્યયન અને એ અધ્યયન સમર્થ નાટકગ્રન્થોમાં

* The Art of Acting, pp. 2–3

જ મળેછે; હેમાં સ્વભાવની સર્વ ખૂંચો અને વૃત્તિવિકારો નજરે પડેછે, અને એ સર્વની પ્રતિમા આપવા માટેના ઉપાય તથા યુક્તિયો શોધી કાઢવાની નટને એ નાટકો ફરજ પાડેછે. અલબત, એ કલાના અંગના સાધારણ નિયમો અને વિશેષ લક્ષણો શીખવવાં એ ઇષ્ટ છે, પરંતુ તે કેવળ જુદો જ વિષય છે.

અભિનયકલા, ત્હારે, શિક્ષણવિષય નથી બની સકતી; હેમાંનો જે ઉત્તમ કલાવિધાનનો પ્રદેશ તે તો અશિક્ષણીય જ છે, આત્મસાધ્ય જ છે. અર્થાત્ એ કલા તે આપકળા છે. હેનાં મુખ્ય સાધારણ લક્ષણ સ્વાભાવિકતા અને હેનો અભ્યાસયુક્ત પ્રયોગ એ આપણે જોયાં. તે ઉપરાંત બીજાં સામાન્ય લક્ષણ–અભિનય માટે યોગ્યતાનાં અંગ-મુખ્ય ત્રણ છેઃ–Tone (છાયા); Distinction (વિલક્ષણતા), અને Breadth (શક્તિવિસ્તાર).*

છાયા

પ્રથમ છાયા વિશે બોલિયે–અભિનય માટે યોગ્યતાનાં ઝીણાં અંગ તો અનેક છે; જેવાં કે શુદ્ધ ઉચ્ચાર અને ભાષણકલા; અવાજને તાબામાં રાખવાની તથા ઇચ્છાનુસાર ફેરવવાની શક્તિ; મધુરતાયુક્ત વાણીનું આરોહણ અવરોહણ; મુખમુદ્રાની શક્તિ; નેત્ર, મુખ, વગેરે-માં ભાવપ્રદર્શન; એકે ક્ષણે અથવા એક પછી એક પરસ્પર યુદ્ધ કરતા ભાવ પ્રદર્શન કરવાની શક્તિ; અંગાદિ વિક્ષેપ, ગૌરવયુક્ત ગતિ; વસ્ત્ર પ્હેરવાની કલા; આશ્ચર્ય જેવા ભાવથી ક્ષણભર સ્તબ્ધ થયેલાં અંગસંચલન, અને પ્રતિપાદ્ય અર્થને અગાઉથી જ સૂચવી સકનારાં અંગસંચલન. પરંતુ આ ઝીણી વીગતોને પોતાની બ્હાર રાખનાર અને પોતાનામાં વિલક્ષણ રીતે અન્તર્ગત કરનાર, અસ્પર્શ્ય ગુણો છે ત્હેમાં મુખ્ય 'છાયા' છે. ચિત્રકલામાં જે 'છાયા'નું લક્ષણ છે ત્હેને જ કાંઇક મળતી આ અભિનયકલાની 'છાયા' છે. ચિત્રકલામાં Impressionalists 'આભાસવાદી' કલાવિધાયકોમાં આ 'છાયા'ની

* The Art of Acting, pp. 3–10.

મોહની શક્તિ વિશેષ રૂપે જણાયછે. હેમનું મુખ્ય ધોરણ એ છે કે અમુક દેખાવની સમગ્ર 'છાયા'ની છાપ ઉપસ્થિત કરવી, ઝીણી ઝીણી વીગતોનો અનાદર કરવો; કારણ કે આપણે દેખાવ જોઇયે છિયે તે સમગ્રરૂપે જોઇયે છિયે અને ઝીણી વીગતો લક્ષમાં આવતી નથી. ઉદાહરણ તરીકે, કોઇ સન્ધ્યાસમયે એકાદ દેખાવ ઉપર અ-વર્ણનીય ખિન્ન આભાસ પસરતો જણાયછે, જેમ મનુષ્યના વદન ઉપર ગ્લાનિ વ્યાપે તેમ; એ ખિન્ન આભાસમાં સર્વ વીગતો વિલીન થઇ જાયછે, ઝાડ, પાંદડાં, ઘાસ; અને તેથી આ વર્ગના ચિત્રકારો એ સર્વ વીગતોને ધુમસ જેવા આછા રૂપમાં ઉપસ્થિત કરેછે. ઝાડ, પાંદડાં, શાખાઓ,–સર્વની લક્ષક રેખાઓ અસ્પષ્ટ ધાબાં બનેછે. હાનું નામ ચિત્રકલામાં "છાયા." તે જ પ્રમાણે અભિનયકલામાં અમુક પાત્રસ્વભાવનું સ્વરૂપ–એક શબ્દ પણ ઉચ્ચાર્યા વિના અથવા લગાર પણ હાલ્યા ચાલ્યા વિના, અને સ્વભાવરેખાઓની વીગતોનું સ્પષ્ટ ચિત્ર પાડયા વિના જ–માત્ર એ સ્વભાવમુદ્રાની 'છાયા' વડે દર્શાવી સકાયછે. આ અભિનયકલાની 'છાયા.' આ કીમતી અને ગૂઢ શક્તિ ઇશ્વરદત્ત તેમ વિરલ છે. આ પ્રકારનું કાંઇક સ્વરૂપ નિત્યજીવનમાં આપણે જોઇ સકિયે છિયે. કોઇ પુરુષ કશું બોલતો તથા ચાલતો નથી છતાં આપણને એમ લાગેછે કે હેનામાં કાંઇક રસ ઊપજાવે હેવું, કાંઇક આકર્ષક, લક્ષણ છે. એ જ પ્રકારે અભિનયમાં હેવી વિ-લક્ષણતા સધાય કે નટ, માત્ર આવતાંની વાર, હેણે ધારણ કરેલા પાત્ર-સ્વભાવની 'છાયા' પ્રેક્ષક મંડળની કલ્પનાની આરશીમાં પ્રતિબિમ્બિત થાય, તે જ 'છાયા.' આ 'છાયા'નું સંપાદન થવા માટે નટે પોતાના પાત્રસ્વરૂપના આનુષંગિક અંશો નહિં પણ તાત્ત્વિક અંશો પોતાના-માં ઓતપ્રોત રીતે વ્યાપ્ત કરી નાંખવાની જરૂર છે. સર હેનરી અર્વિંગમાં આ 'છાયા' પાડવાની શક્તિ ઉત્તમ છે+ એમ કહેવાયછે.

પરંતુ 'છાયા'નો સિદ્ધાન્ત ચિત્રકળામાં અતિ પરાકાષ્ઠાએ લઇ

+ હવે આ વાક્ય ભૂતકાળમાં મૂકવું પડશે.

જઈ વીગતોનો તીવ્ર અનાદર કરી છાયા એટલે કેવળ ઝાંખાં ધાબાં એમ થઈ જાયછે તે જેમ અનિષ્ટ છે, તેમ અભિનયમાં પણ પેલે છેડે જવાનું નથી. ખરું જોતાં વીગતોનો અનાદર એટલે નિતાન્ત ત્યાગ નહિં, ગણુ વીગતોને અતિ ગૌણુ બનાવવી તે છે. સમગ્ર છાયા તે વીગતોના સમુદાયથી ફલિત થયેલું રૂપ છે. માત્ર એ વીગતોને યોગ્ય સ્થાનમાં પાછળ રાખી છાયાનો આત્મા હેના ઉપર પાથરવો, એ કલાનું તત્ત્વ છે. વીગતોને સ્વીકારવી, પછી હેને તાબે રાખવી, અને હેને પોતાના અતિ ગૌણુ સ્થાનમાં મૂકી સામાન્ય છાયાનો પ્રભાવ પાડવો એ જ ખરું તત્ત્વ છે.

હવે 'વિલક્ષણુતા' (Distinction) નો વિચાર કરિયે. આ અંગ તે 'છાયા'ની સાથે જોડાયલું જ છે. હેનું લક્ષણુ આપવું કઠણુ છે. એ ગુણમાં પણ ઝીણી વીગતોને તિરસ્કાર, નજીવાં સાધનો અને વિધિનો તિરસ્કાર, સમાયછે, તે ઉપરાંત દરેક સ્વભાવસ્વરૂપની ઉદાર કલ્પના અને તાત્ત્વિક અંશનું દર્શન એ પણ એ વિલક્ષણુ-તાના અંશ છે. ઊંચા પ્રકારની રસિક કેળવણી અને અભ્યાસથી એ પ્રાપ્ત થાયછે; આત્માની જન્મસિદ્ધ રસિકતા, સુઘડતા, અને લાલિત્ય, કૃત્રિમ આડંબરનો અભાવ,—એ હેનાં નિદાન છે. હાવી વિલક્ષણુતા-ગુણુવાળો નટ યાન્ત્રિક સાધનો વડે નહિં પણ પોતાના મનોબળની મદદથી પોતાનું સ્વરૂપ પ્રગટ કરેછે; હેવો નટ રંગભૂમિ ઉપર દાખલ થતાં જ પ્રેક્ષકોના ઉપર પોતાનો પ્રભાવ સ્થાપેછે, અને જાય-છે તે વખત જાણે સર્વ કાંઈ ખાલી પડી ગયું એમ લાગેછે, અને બીજા નટો કેવળ સામાન્ય વર્ગના, લૌકિક, બની જાયછે. 'પ્રતાપ' શબ્દથી કાંઈક આ ગુણુનું સ્વરૂપ સમઝાય એમ છે.

વિલક્ષણુતા

ત્રીજો ગુણુ શક્તિવિસ્તાર, તે પણુ આત્મશક્તિથી જ સાધ્ય છે. બુદ્ધિબળનું એ પરિણામ છે. એ ગુણુને યોગે સમર્થ નટ એક વાકયમાં, એક શબ્દમાં, હેનો સંપૂર્ણુ ભાવ હેની સાથે જોડાયલા સર્વ સંસ્કાર

શક્તિવિસ્તાર

અને દૃષ્ટાન્ત જે જે સંભવે તે સર્વની સહિત પૂરીને એ વાક્ય અથવા શબ્દને અર્થથી મૂલ્યવાન્ બનાવી દેછે. આ ગુણ માટે લાંબો અનુભવ, અને શિષ્ટ અને અર્થભારથી ભરેલાં નાટકોનો વારંવાર અભિનય આવશ્યક છે. આપણી ગુર્જર રંગભૂમિમાં હેવાં શક્તિપૂર્ણ નાટકો જ નથી તો હેવા શક્તિવિસ્તાર સાધનારા નટ તો ક્યહાંથી જ સંભવે ?

પ્રકરણ ૩ જું,

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ).

હવે અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગો ચર્ચીશું. પ્રથમ 'તદ્રૂપાનુભવ' લઇયે. રંગભૂમિ ઉપર નટ જે પાત્રોનો વેશ ભજવેછે ત્હેના હૃદયમાંનાં ભિન્ન ભિન્ન ભાવસંચલનો નટે તદ્રૂપ રીતે—જાણે પોતાને જ તે ભાવસંચલન થાયછે એમ—અનુભવવાં જોઇયે ? એમ અનુભવવાં એ શક્ય છે ? શક્ય છે તો તે કલાવિધાનને અનુકૂલ છે કે પ્રતિકૂલ છે ? વગેરે મહત્ત્વના પ્રશ્નો આ 'તદ્રૂપાનુભવ' શબ્દમાં સમાયાછે.

(તદ્રૂપાનુભવ)

આ પ્રશ્ન વિશે બે મતકલ્પના છે. એક મતનો મુખ્ય આચાર્ય પ્રખ્યાત ફ્રેંચ તત્ત્વચિન્તક, ડિડરો (Diderot), છે. હેના Paradoxe* sur le Comedien માં હેણે એક સૈકા ઉપર એમ સ્થાપ્યું હતું કે નટને પોતાના અભિનય વખત તદ્રૂપાનુભવ ના થવો જોઇયે. એ ઉપરથી ઘણી ચર્ચા ઉત્પન્ન થઈ હતી. જૉન્સને —પોતાની કર્કશ રીત્યે—કહ્યું કે ખૂન કરનારનો વેશ ભજવનાર નટના હૃદયમાં ક્ષણવાર પણ ખૂની જેવી લાગણી થાય તો નાટક

* આ પુસ્તકનું ભાષાન્તર Walter Pollock નું કરેલું છે. હેમાં મિ. (પછીથી સર) હેનરી અરવિંગે ઉપોદ્ઘાત લખ્યોછે.

થયા પછી તરત જ હેને ફાંશીએ ચઢાવવેા જોઇયે. પરંતુ લાગણી હેવી થાય એ તેા અભિનયના કલાસ્વરૂપથી કેવળ પ્રતિકૂળ જ છે. એ કળા નહિં પણ પ્રકૃતિની અતિ વાસ્તવિકતા જ થઈ ગઈ કહેવાય. બીજો વાંધેા એ બતાવાયછે કે લાગણીનેા તદ્રૂપ અનુભવ કરે તેા નટ પેાતાના ઉપરનું સંયમન ખેાઈ દઈ પરવશ થઈ જાય અને કલાવિધાનનું દર્શન થતું અટકી જાય. આ પક્ષને મતે નાટક તે નટને માટે નહિં પણ પ્રેક્ષક વર્ગ માટે છે તેથી નટે પેાતાનેા વિષય પેાતાના અન્તઃકરણમાંથી નહિં પણ બ્હાર રહેલી સામગ્રીથી પ્રગટાવવાનેા છે. માટે પાત્રસ્વભાવને અંગે શા શા ભાવ તે પાત્રના હૃદયમાં ઉત્પન્ન સ્વાભાવિક રીતે થાય તે પરીક્ષા કરીને પેાતે તે અનુભવવાના નથી પણ બીજાને દર્શાવવાના છે. હેને તે પાત્ર થવાનું નથી, પણ હેવા જણાવાનું છે. પેાતે હેવા ભાવ નિત્ય જીવનમાં અનુભવાતા તેમને તેમ જ ઉપસ્થિત કરે તેા પ્રેક્ષક વર્ગને કશેા ચમત્કાર લાગે નહિં. માટે નટે પાત્રના ભાવ તટસ્થ રહીને અભ્યાસ કરી, તટસ્થ રહીને જ પ્રેક્ષક વર્ગ આગળ તે રજૂ કરવા જોઇયે. આ મત "અભ્યાસજન્ય કલા" સ્વીકારનારાઓનેા છે.

બીજો પક્ષ "સ્વયંભૂ કલા" નેા છે. એ મતે નટના હૃદયમાં પાત્રનાં ભાવસંચલનેાનેા તદ્રૂપ અનુભવ થવેા એ ઇષ્ટ અને કલાને આવશ્યક છે. 'અભ્યાસજન્ય કલા' ના પક્ષવાદીઓ કહેછે કે પ્રત્યેક અંગચેષ્ટા, વાણીની સ્વરવિકૃતિ, નયનનું સંચલન, વગેરે કાળજીપૂર્વક અભ્યાસનેા વિષય બનાવી હેની ચમત્કૃતિનું માપ આગળથી કરવું જોઇયે; જેથી કરીને કશું અણધાર્યા પ્રસંગને અથવા તાત્કાલિક ઊર્મિને ભરૂંસે ના રાખતાં, સર્વની પ્રથમ વિચારયુક્ત યેાજના કરીને નિશ્ચિત ઉદ્દેશને સફળ કરવાની કૃતિ થવી જોઇયે; ત્ય્હારે, 'સ્વયંભૂકલા' ના પક્ષવાદીઓનેા મૂળ પાયેા એ છે કે નટે પાત્રના ભાવનેા અનુભવ જેટલેા થાય તેટલેા કરવેા, અને પેાતાની

લાગણીઓમાંથી જ સ્વાભાવિક રીત્યે પોતાનો અભિનય હેની મેળે વિકસે એમ કરવું. પ્રથમનો પક્ષ અભિનયને પરલક્ષી કલા માનેછે અને બીજો પક્ષ આત્મલક્ષી માનેછે.

આ સ્વયંભૂ કલાના પક્ષ વિશે મુખ્ય બે ત્રણ વાંધા લેવાય• છે. પ્રથમ તો એ કે-યદ્યપિ આ મત પ્રમાણે અભિનય કરવાથી વૃત્તાન્ત ઉપર ભાવની કવિત્વમય છાયા પડી સકે, તથાપિ એ માર્ગ સ્વીકારવાથી કલા નહિં પણ કેવળ પ્રકૃતિનો જ પ્રવેશ થાયછે, નટનું કર્તવ્ય એ છે કે ભાવનું પ્રદર્શન પોતાના નવીન પ્રકાશમાં કરવું,–માત્ર પોતે તે ભાવ અનુભવીને પ્રેક્ષકને અભ્યાસ માટે સોંપવા તેમ નથી. બીજો વાંધો એ છે કે વખતે સમર્થ નટને હાથે સ્વયંભૂ માર્ગના સ્વીકારથી પણ ઉત્તમ કલાવિધાન સંભવે, પરંતુ નટ• વર્ગના મ્હોટા ભાગને એ માર્ગ મુશ્કેલીઓથી ભરપૂર છે. ત્રીજો વાંધો એ બતાવાયછે કે વખતે કોકવાર નટ ભાવની ઉચ્ચ કોટિ સૂધી પોતાને ઉશ્કેરી સકે પરંતુ એ રૂપાન્તર હમેશાં એ ભાગ્યે જ ધારી સકવાનો; અને એટલું તો ખરું જ કે પોતાનાં ભાવસંચલનો હમેશાં પોતાને તાબે ભાગ્યે રૂહે અને ઘણા અણધાર્યા બનાવોને લીધે હેમાં ભંગ પડવાનો સંભવ છે.×

આમ બે પક્ષ છે. પરંતુ પ્રથમ તો એ જ ક્‌હેવાનું પ્રાપ્ત થાયછે કે આ બે પક્ષનાં નામ જ ભ્રમમૂલક અને અયુક્ત છે• કેમકે સ્વયંભૂ પક્ષની માગણી એટલી જ છે કે નટે અભિનય કરતી વખત શુષ્ક અને તે પ્રસંગના ભાવબળથી અસ્પૃષ્ટ રૂહેવું નહિં પણ તે તે ભાવ તદ્રૂપ અનુભવવા જોઇયે; અર્થાત્, હેમાં આન્તર અનુભવને સ્થાન આપવાનું છે. હાનો અર્થ 'સ્વયંભૂં શબ્દથી ખરી રીતે નથી દર્શાવાતો, તેમ જ એ તદ્રૂપાનુભવના પક્ષનો હેતુ એ નથી કે અભિનય સ્વચ્છન્દમૂલક અને તાત્કાલિક ઊર્મિને વશ જ

*Bellar's Fine Arts, pp. 131–135 માંથી આ બે પક્ષનો સાર કાઢયોછે.

થવો જોઇયે. જે ભાવોનો તદ્રૂપ અનુભવ થવો ઇષ્ટ છે તે અનુભવનો પૂર્વપ્રયોગ અભ્યાસદ્વારા કરવાને બાધ નથી એટલું જ નહિં પણ સર્વથા ઇષ્ટ અને આવશ્યક છે. ખાસ કારણ એ છે કે અભિનયની કલાના પ્રયોગ હેમના પ્રગટ થવાના કાળની મર્યાદામાં જ નિયન્ત્રિત છે, હેમાં સુધારા વધારાનું રૂપાન્તર અશક્ય છે. મિસ એલન ટેરીએ એક પ્રસંગે કહ્યું હતું:–

"Acting is not like drawing. You make a line. If it is wrong, you rub it out at once and make another. With acting that is impossible; there is no altering—it must stand. I often feel as if I must cry to the audience, oh, that is wrong, not as I meant it to be; let me act that part or sentence over again.' "*

"અભિનય તે ચિત્રના જેવી વસ્તુ નથી. ચિત્રમાં તો એક રેખા ત્હમે દોરો: તે ખોટી હોય તો તરત ભૂશી નાંખો, અને બીજી બનાવી સકો. અભિનયમાં એ અશક્ય છે. હેમાં કશું બદલી શકાય નહિં–જે અભિનવ કર્યો તે કાયમ જ રહેવો જોઇયે. મ્હને ઘણી વખત એમ થાયછે કે જાણે હું પ્રેક્ષકમંડળને કહું–' અરે, એ ખોટું છે, એમ મ્હારે કરવાનો ઉદ્દેશ ન્હોતો. એ ભાગ અથવા એટલું વાક્ય ફરીથી મ્હને ભજવવા દો."

અર્થાત્, અભિનયકલાના પ્રયોગનું સ્વરૂપ અવિલોપ્ય, અનિવર્ત્ય છે; ગયેલાને ભૂશી નંખાય, ગયેલાને પાછું લવાય, હેવું નથી.

---

* મુંબાઇના એક અંગ્રેજી દૈનિક પત્રમાં ઘણાં વર્ષ ઉપર આવેલા લેખમાંથી કાપી લીધેલું,

મિ. વુઇલ્સ (Mr. Wills) ની ચિત્રશાળામાં મિસ એલન ટેરીની જોડે મિસ કોર્કરેન (Miss Corkran) ને મુલાકાત થઈ હતી અને પછી ઈસેક્સમાં એક સ્થળે ફરી મળી હતી તે વખત આ વાત થયેલી,

જ્હારે એલન ટેરી જેવી સમર્થ નટીનો અનુભવ હાવો છે ત્હારે એમ કોણ કહેશે કે અભિનયની કલા તાત્કાલિક ઊર્મિને વશ છે, અને હેને પૂર્વપ્રયોગ અને ચિન્તનયુકત અભ્યાસની અપેક્ષા નથી?

તેમ જ, બીજા પક્ષનું નામ 'અભ્યાસજન્યકલા' આપ્યુંછે તે પણ અયથાર્થ છે. અભ્યાસ તો તદ્રૂપાનુભવના પક્ષવાદીઓને પણ ઇષ્ટ અને આવશ્યક ધોરણ તરીકે સ્વીકાર્ય છે. બીજા પક્ષના પ્રધાનાચાર્ય-ડિડરો-નો તો સિદ્ધાન્ત નટે પાત્રના ભાવનો આન્તર અનુભવ કરવો જ નહિં એમ છે.* તે અને અભ્યાસ એ બે ભિન્ન વસ્તુ છે. એટલું જ નહિં. પણ જો ભાવનો અનુભવ કરવાનો નથી તો અભ્યાસ શેનો અને શી રીતે કરવાનો રહ્યો? અભ્યાસનો વિષય જ લુપ્ત થઈ જવાનો.

ખરી વાત એ છે કે આ બંને પક્ષના યુદ્ધમાં ભ્રમનું મૂળ આ છે: ભાવોનો અનુભવ નટે કરવો તો ખરો. પણ ક્ય્હારે, અને કિયા પ્રકારે? અહિંજ ભૂલ્ય થાયછે, અને વાદકોટિના ક્રમનું અયોગ્ય વિચલન કરવામાં આવેછે. અભિનય કરતી વેળાએ ભાવાનુભવ કરવાનો છે એ તો ખરું જ; પરંતુ તે નિત્યજીવનના અનુભવ-સ્વકીય અનુભવ-જેવો નહિં, પણ જાણે હેના જેવો. એ પ્રકારના ભાવની સ્થિતિમાં કલ્પનાબળે પોતાને મૂકીને નટે તે અનુભવ કરવાનો છે. આમ કલાનું તત્ત્વ જોયાથી બંને પક્ષની તકરારનો નિવેડો આવી સકેછે, અને ઉપરની ચર્ચામાં બેલાર્સ (Bellars)ના Fine Artsના પુસ્તકમાંથી સારોદ્ધાર કરીને મૂકેલી કોટિમાં સ્વયંભૂપક્ષને આત્મલક્ષી અને અભ્યાસ પક્ષને પરલક્ષી કહ્યોછે એ ભેદકરણમાં બેલાર્સનું સ્ખલન થવાનું મૂળ પણ હવે જણાઈ આવશે. અભિનયકલા જ પોતાના અન્તઃસ્વ-

*Guizo (ગિઝો) એમ કહેછે કે -કોઇ પણ ભાવનું સફળ પ્રદર્શન કરવા માટે એ ભાવ અનુભવવાની શકિત હોવી જોઇયે, અને કોઇ કાળે ત્હેવો ભાવ જાતે અનુભવ્યો હોવો જોઇયે; પરંતુ અભિનય વખતે તે ભાવ અનુભવવો તે જરૂરનું નથી અને અનેકવાર લાભ કરતાં હાનિ હેમાં વધારે થાયછે.

રૂપે પરલક્ષી છે, તે આત્મલક્ષી બને જ નહિં. તદ્રૂપાનુભવના પ્રશ્નનું સમર્થ સમાધાન (Lewes) લ્યુઇસે કર્યુંછે ત્હેમાં છેવટે એક અત્યન્ત અર્થગર્ભ વચન મૂકયુંછેઃ—

"His (i. e. the actor's) passion must be ideal,—sympathetic, not personal."

"નટનો ભાવોદ્વેગ ઉત્તમ ભાવના રૂપ હોવો જોઇયે-પાત્રના ભાવોદ્વેગ જોડે સમભાવ થનારો, પોતાના ભાવોદ્વેગથી સ્વકીય બનેલો હેવો નહિં."

આમ નટનો ભાવાનુભવ સ્વકીય ના હોવો જોઇયે એ ખરું, પણ જાણે કે સ્વકીય હોય તેમ જોઇયે. આ "જાણે કે" શબ્દોમાં જ તત્ત્વ સમાયુંછે. નટ તે જે પાત્રનો વેશ ધરેછે ત્હેની જોડે અભિન્ન નથી પણ ભિન્ન હોઇને અભિન્નવત્ છે. "જાણે કે સ્વકીયભાવ અનુભવતો હોય"-એ સ્થિતિમાં આત્મલક્ષી તેમ જ પરલક્ષી બંને અંશ મિશ્ર થાયછે; સ્વકીયતામાં આત્મલક્ષી અંશ, અને "જાણે કે" થી નટનો આત્મસંયમ દાખલ થઈ પરલક્ષી અંશ પ્રવિષ્ટ થાયછે. આ બે અંશ-આત્મલક્ષી અને પરલક્ષી-બંનેનું સમતોલપણું સાચવવામાં અભિનયનું કલાવિષયક ચાતુર્ય રહ્યુંછે. ઉપર અભિનયકલાને પરલક્ષી કલા કહીછે; પરંતુ એટલું વિશેષક લક્ષણ ઉમેરવાનું છે કે સર્વ પરલક્ષી કલામાં આત્મલક્ષી ગુણ પણ ગૂઢરૂપે અંતર્ગત રહેછે જ; પરંતુ સર્જનવ્યાપારને પ્રસંગે પરલક્ષીપણું એ જ આત્મલક્ષી અંશના પાયા ઉપર સ્થપાયછે.

આ સ્વકીય અનુભવથી ભિન્ન અનુભવનું તત્ત્વ મમ્મટે 'કાવ્યપ્રકાશ'માં રસનિષ્પત્તિના અન્વીક્ષણ પ્રસંગે અભિનવગુપ્તાચાર્યના મતનો ઉલ્લેખ કરતાં જે બતાવ્યુંછે તે જ છે. અભિનય થતા નાટકમાં સ્થાયી ભાવાદિક જે પ્રેક્ષકની સમક્ષ ઉપસ્થિત થાયછે ત્હેમાંથી રસની નિષ્પત્તિ થવાનું કારણ એ જ છે કે એ ભાવાદિક-મ્હારા છે પણ

પણ મ્હારા નથી, શત્રુના છે પણ શત્રુના નથી, તટસ્થના છે પણ તટસ્થના નથી, હેવા પ્રકારની સંબન્ધથી સ્પૃષ્ટ તેમ જ અસ્પૃષ્ટ પ્રતીતિ ઉત્પન્ન થાયછે. અર્થાત્, નટને પણ ભાવાનુભવ અભિનયદશામાં હેવો સ્વકીય છતાં સ્વકીયભિન્ન એમ થવાથી જ રસોત્પત્તિ થવાની. આ જ તત્ત્વ Bellars (બેલાર્સ)ના Fine Artsમાં સરળ રૂપે બતાવાયુંછે. એ લખેછે:—*

" Just as the child tries to fancy herself a shop-keeper or a nurse, or a fine lady, so the more cultivated man or woman takes pleasure in searching in his or her own breast for the various emotions which lie there ready to be called forth by suitable circumstances, and enjoys the sentiment when it is unconnected with the difficulties, troubles, disappointments, and sorrows associated with the realities of life."

"જેમ બાલકા પોતાને દુકાન ચલવનારી, અથવા છોકરાંની ધાત્રી, અથવા કોઇ મોભાદાર બાઇ, માની લેછે, તેમ જ બાળક કરતાં વધારે સંસ્કાર પામેલો પુરુષ અથવા સ્ત્રી પોતાના હૃદયમાં રહેલાં, યોગ્ય પ્રસંગો વડે પ્રગટ થવાને તૈયાર રહેલાં, ભાવસંચલનોનું અન્વેષણ કરવામાં આનન્દ માનેછે, અને જીવનના વાસ્તવ સ્વરૂપ સાથે જોડાયલી મુશ્કેલિયો, પીડાઓ, નિરાશાઓ, અને શોક, એ સર્વથી અસ્પૃષ્ટ હોયછે ત્હેવા ભાવ-રસ-નો ઉપભોગ કરેછે."

જીવનના વાસ્તવિક અનુભવોથી અસ્પૃષ્ટ-એ લક્ષણમાં જ સ્વકીયતાના ત્યાગનો અંશ આવ્યો સુજ્ઞ વિવેચકને જણાઈ આવશે. પરંતુ ત્હેની સાથે જ પોતાના હૃદયમાં બીજરૂપે રહેલા ભાવોનું અન્વેષણ બતાવ્યું તેથી સ્વકીયતાનો પાયો પણ સૂચવાયોછે. અભિ-

* P. 126.

નવગુપ્તાચાર્યની ચર્ચામાં પણ પ્રેક્ષકાદિના હૃદયમાં વાસનારૂપે રહેલા ભાવોની અપેક્ષા તો મનાઈજ છે. આ પ્રકારના અનુભવ માટે તદ્રૂપ થવું-પોતાનું વ્યક્ત સ્વરૂપ હેનામાં ડૂબાડી દેવું-ટૂંકામાં હેની જોડે પોતાનું અદ્વૈત સ્થાપવું, એ સાધનની આવશ્યકતા છે. હાનાં અનેક ઉદાહરણો છે. મિસિસ બૅન્ડમેન-પામર (Mrs. Bandmann-Palmer) નામની નટી વિશે કહેવાયછે કે હેણે હેમલેટનો વેશ ૨૫૦ કરતાં વધારે વખત ભજવ્યોછે. એક 'ડેંડી ટેલિગ્રાફ' નામના વર્તમાનપત્રના પ્રતિનિધિને એ કહેતી હતી કે-"હેમલેટનો ખેલ કરવાને આગલે દિવસે હું કોઇ જોડે વાત કરતી નથી; એ પાત્રસ્વરૂપના અન્તસ્તત્ત્વમાં પ્રવેશ કરવાનો પ્રયાસ ઊઠવા પ્હેલાંથી કરુંછું, ચાલુંછું, બોલુંછું, અને વિચાર કરુંછું તે પણ પુરુષની પેઠે. સાંઝ સુધીમાં હું એટલી તો ઉશ્કેરાયલી થાઉંછું, હેવી તો એ પાત્રસ્વરૂપથી આવિષ્ટ બનુંછું, કે અણધાર્યો ખખડાટ થાય તોપણ હું લગભગ રોઈ પડું."

આ પ્રકારની નટ અને પાત્ર વચ્ચેના સ્વરૂપાદ્વૈતની સ્થાપનાને અભાવે જ ઉર્વશીએ સ્વર્ગમાં 'લક્ષ્મીસ્વયંવર' નાટકમાં લક્ષ્મીનો વેશ ભજવતે 'પુરુષોત્તમને હું પસંદ કરુંછું' કહેતાં 'પુરુષોત્તમ'ને બદલે પુરૂરવનું નામ દેવાનું સ્ખલન કર્યું હતું. લક્ષ્મીના પાત્રસ્વરૂપમાં વિલીન થવાને બદલે પોતાના હૃદયમાંનો પુરૂરવ ઉપરનો પ્રેમ પ્રબળ થઈ તદ્રૂપાનુભવમાં ક્ષતિ આવી.

ત્ય્હારે, નટનો ભાવોદ્વેગ પાત્રસ્વરૂપ જોડે એકરૂપ થવાની આવશ્યકતા છે એમ કલાવિધાન માગી લેછે. માટે Rejected Addressesમાં બાયરનની નકલ કરનારા કાવ્યમાં જે નીચે પ્રમાણે કહ્યુંછે તે માત્ર ઉપહાસની કોટિમાં જ પડશેઃ—

" Or is it that from truth such anguish flows
Ye court the lying drama for relief ?
Long shall ye find the pang, the respite hrief;

Or if one tolerable page appears
In folly's volume, 'tis the actor's leaf,
Who dries his own by drawing others' tears,
And raising present mirth, makes glad his
future years."

અહિં નટને પ્રેક્ષક મંડળને શોક અથવા આનન્દમાં મૂકવાના વ્યાપાર સાથે પોતાના હૃદયમાં કશો સ્પર્શ જ નથી, એ તો માત્ર પોતે પૈશા કમાવા માટે આ દમ્ભ કરેછે હેવો આક્ષેપ આપ્યોછે, તે અભિનયના કલાસ્વરૂપે માગી લીધેલા તદ્રૂપાનુભવનો જાણી જોઈને જ અનાદર કરેછે.

આ તદ્રૂપાનુભવ આવશ્યક છે, એટલું જ નહિં પણ વાસ્તવિક છે, નટવર્ગ એ પ્રકારે અનુભવ કરેછે. હેનાં પ્રમાણ પુષ્કળ છે. The Actor's Art નામના પુસ્તકમાં "Learn to Feel" એ વિષયના પ્રકરણમાં એ સર્વ પ્રમાણ સવિસ્તર આપ્યાંછે. પરંતુ હેમાં તો મુખ્ય મુખ્ય જ ઉદાહરણો છે. હેમાં કહ્યા પ્રમાણે "Masks or Faces" નામના પુસ્તકમાં મિ. આર્ચરે અભિનયનું માનસશાસ્ત્ર-દષ્ટિથી અન્વીક્ષણ કરતાં ડિડરોના સિધ્ધાન્તની વિરુદ્ધ જથાબંધ દષ્ટાન્તો અને પ્રમાણો એકઠાં કરી બતાવ્યાંછે. પ્રથમના (Actor's Art એ) પુસ્તકમાંનાં મુખ્ય મુખ્ય ઉદાહરણો ઝડપથી જોઈ જઈશું;

બેટર્ટન (Betterton) વિશે કહેવાયછે કે એ જે વેશ ભજવતો હતો તે સ્વરૂપ રંગભૂમિ ઉપર જ હેનું હોતું એમ નહિં, પણ નાટક ભજવાતું તે સર્વ રાત્રિ હેની સ્વભાવરેખા તે પાત્રની જ હેનામાં પ્રવિષ્ટ રહેતી. મિસિસ સિડન્સ (Mrs. Siddons) તે જ પ્રકારના લક્ષણવાળી હતી. ગેરિક (Garrick) રંગભૂમિ ઉપર લીઅર તદ્દરૂપ બનતો–પણ રંગભૂમિની બ્હાર–green–roomમાં–એ સ્વરૂપ ક્ષણવાર ભૂલી જઈ સકતો અને મિત્રમંડળને રમૂજની વાતથી હસાવી મારતો. પરંતુ પોતાનો વેશ ભજવતે તે પાત્રના

ભાવથી હેવો આવિષ્ટ થતો કે ખરેખરું રુદન આવવા જેટલી કોટિયે તે પ્હોચતો. મિસિસ સિડન્સના અનુભવો ખાસ નોંધવા લાયક છે: ટેમરલેન (Tamerlane) નામના નાટકમાં આર્પેશિયા (Arpasia) મૂર્છાવશ થવાનો અભિનય કરતી વખતે 'Death', Love ! Moneses' એ વચનોનો ઉદ્ગાર કરીને મિસિસ સિડન્સ, પોતાનો પોશાક સંક્ષોભથી પકડીને, વસ્ત્ર અસ્ત વ્યસ્ત થઈને એકદમ જમીન ઉપર પડી, અને ખરેખરી મૂર્છાવશ થઈ ગઈ; પ્રેક્ષકમંડળમાંથી લોકો ઉશ્કેરાઈ સમભાવથી ધશી આવ્યા; એ વખતનો હેનો હૃદયનો ક્ષોભ હેના જીવને લગભગ જોખમમાં નાંખનારો થયો હતો.

બીજો એક દાખલો એ નટીનો કહેવાયછે કે King John નાટકમાં કૉન્સ્ટન્સ (Constance) નો વેશ ભજવતાં મિસિસ સિડન્સ રંગભૂમિ ઉપર પોતે હાજર ના હોય તે વખતે પણ ત્યહાં બનતા બીજા વૃત્તાન્ત પોતાની નેપથ્યની ઓરડીનું બારણું ઉઘાડું રાખીને ધ્યાનથી જોયા કરતી, એમ કરીને કે તેથી પોતાનામાં ઇષ્ટભાવનું ઉદ્દીપન થઈ પાત્રસ્વભાવનો તદ્રૂપ વિકાસ થઈ સકે;× ટૂંકામાં, પોતે સમગ્રનાટકના વૃત્તાન્તમાં તે પાત્રસ્વરૂપ જોડે અદ્વૈતભાવ સ્થાપીને પોતાનું આત્મસ્વરૂપ ડૂબાવી દેતી.

બીજી એક વાત હેને વિશે કહેવાયછે. લેડી મેકબેથનો વેશ એ ભજવતી એટલું જ નહિં પણ તે ક્ષણે એ લેડી મેકબેથ જ હતી, હેવી તદ્રૂપ બનતી, એટલું જ નહિં પણ એ પાત્રસ્વરૂપ

× આ જરાક પ્રકૃતિ અને મૂળ વૃત્તાન્તની પણ હદ ઓળંગનારો ક્રમ લાગેછે. જે બનાવો કૉન્સ્ટન્સે પોતે પણ મૂળ વૃત્તાન્તમાં જાતે જોયા ન્હોતા તે આ નટી જોઈને ભાવોદ્દીપન કરતી, તો મૂળ કૉન્સ્ટન્સ કરતાં વધારે ભાવોદ્વેગ થવાનો ભય રહે એમ લાગેછે, અથવા તો અભિનયમાં આવશ્યક રહેલી કૃત્રિમતાનું સ્વરૂપ જ આટલું સવિશેષ ઉદ્દીપનનું સાધન માગી લે એમ સમાધાન કદાચ કરાય.

જોડે એકતા થઈ રહેવા જ ભાવની છાયા હેના હૃદયમાં પડી જતી. એક વખત એ વેશનો પૂર્વપ્રયોગ કરીને ઘેર જતે એ બજારમાં કાંઇ કાપડ ખરીદવા ગઈ. દુકાનદાર કને છાપેલું કપડું માગ્યું; આણ્યું એટલે એ કેટલીક ક્ષણ સૂધી ઊંડા ચિન્તનમાં લીન થઈ ગઈ; પછી એકાએક કાંઇક ભાનમાં આવીને, પણ પોતાની કરુણ-રસની ધૂન કાયમ જ રાખીને, ઊંડા ગાઢા અવાજથી અને ગમ્ભીર મુખમુદ્રાથી દુકાનદારને પૂછવા લાગી:—"Did you say this would wash?"

Madame Sarah Bernhardt માદામ સેરા બર્નહાર્ટ કહેછે કે જે વખત મ્હારું પાત્ર રુવેછે તે વખત હું પણ રોઉં-છું. Wilson Barret (વુઇલસન બૅરેટ) કહેછે-"હા; હું ઉત્તમ અભિનય કરુંછું તે વખતે વગર પ્રયાસે જ મ્હારી આંખ્યોમાં આંસુ આવેછે. એ હું મ્હોટી મહેનતે રોકી રાખુંછું. પરંતુ એ આંસુ વગર પ્રેરાયલાં આવવા જેટલો હું પાત્રસ્વરૂપમાં લીન નથી થતો, તો ગમે તેટલું હું કરું પણ એ આંસુ આવતાં જ નથી." મિ. બીરબોમ ટ્રી (Mr. Beerbohm Tree) કહેછે:—

"આંસુ આવવાં ના આવવાં એ ભિન્ન ભિન્ન માણસની શરીરઘટના ઉપર આધાર રાખેછે. માટે જાતિ-અનુભવની જ વાત કરાશે. મ્હારી આંખ્યોમાં તો હૃદયદ્રાવક પ્રસંગોએ આંસુ આવેછે-વખતે ખાનગી પ્રસંગો કરતાં રંગભૂમિ ઉપર ઓછી ત્વરાથી આવતાં હશે, પણ આવેછે ખરાં." મિ. લાયોનેલ બ્રો (Mr. Lionel Brough) કહેછે:-"હૃદયદ્રાવક પ્રસંગોમાં હું હંમેશાં રોઉંછું. મ્હારાથી રોયા વિના રુહેવાતું જ નથી. મ્હારો અવાજ પોતાની મેળે જ ગળગળો થઈ જાયછે." લિવરપૂલમાં એક નાટકમાં મિસ ફિલિસ હિલ (Miss Phillis Hill) ની સાથે એક કરુણ વૃતાન્ત એ ભજવતો હતો. પ્રત્યેક રાત્રિયે એ ભજવતા પ્હેલાં બંને જણાં નિશ્ચય કરતાં કે આપણે ધેલાઈ ના

કાઢવી.' અને દર રાત્રિયે તે પ્રસંગ ભજવ્યા પછી અન્યોન્યને એ બે જણ ઠપકો દેતાંઃ–" નહિં રોઉ એમ ત્હેં વચન આપ્યું હતું ને ?" અને ઉત્તર પણ એ જ મળતો–"મૂઢ, ત્હેં પણ વચન ત્હેવું જ આપ્યું' તું'." પરંતુ બંનેમાંથી એકેને તે માટે પશ્ચાત્તાપ થતો ન્હોતો અને પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર એ અભિનયની અસર ઉત્તમ જ થતી. મૅડેમ ટેટ્રાટ્ઝિનીએ એક પ્રસંગે કહ્યુંછેઃ—

"When I go on the stage to play Violetta or Lucia I simply forget all about the audience and—how do you say ?—" lose " myself in the part and the music. Do you know that the other night, after I had sung in the scene between Violetta and the father of Giorgio Germont in " La Traviata, " there were real tears on my cheeks. " (Times of India 16th December 1907).

(" વાયોલેટા અગર લ્યૂસિયાનો વેશ ભજવવાને હું રંગભૂમિ ઉપર જાઉંછું, ત્હારે પ્રેક્ષક મંડળનું તદ્દન વિસ્મરણ કરૂંછું, અને–પેલા કહેતા નથી ? તેમ–પાત્રસ્વરૂપમાં અને સંગીતમાં મ્હારી જાતને વિલીન કરી દઉંછું. તે દહાડે રાત્રે વાયોલેટા અને જ્યૉર્જિયો ગર્મંટના પિતા વચ્ચેના સંવાદમાં મ્હેં ગીત ગાયું તે પછી મ્હારા ગાલ ઉપર ખરેખરાં અશ્રુ પડયાં હતાં. ")

આ ઉપરાંત અનેક નટોનો અનુભવ અશ્રુપ્રવાહના સ્વયંભૂપણાની સાક્ષી આપેછે. મિસ હેલેન ફૉસિટ (Miss Helen Faucit) નો વિલક્ષણ અનુભવ–હૃદયના ભાવોદ્વેગની પરાકાષ્ઠાએ પ્હોંચતાં ઉન્માદના અટ્ટહાસમાં પડવાનો–પાછળ આપણે જોઈ ગયા જ છિયે. અહિં અશ્રુનો પ્રસંગ છતાં, અશ્રુ કરતાં પણ અતિશય તીવ્રતાની ઉન્માદાવસ્થા પ્રગટ થાયછે.

×સોલી (Solly) નામનો લેખક પોતાના પુસ્તકમાં The Art of Actingના વિભાગમાં આ બે પક્ષનો ટૂંકો સાર આપેછે; ત્હેમાં ગટી (Goethe) નો મત સ્વયંભૂકલા તરફ બતાવ્યોછે:—

" In declamation you must put off your natural character, deny your own nature, and transport yourself into the situation and mood of him whose role you act, so that you may feel every emotion as he felt it. "

આથી વિરુદ્ધ પક્ષ માટે ટાલ્મા વગેરે બે ત્રણના મત બતાવી ૧૮મા સૈકાના એક પ્રખ્યાત ફ્રેંચ નટ નામે Mole (મોલે)નો દાખલો આપ્યોછે. એક નાટકમાં હેણે એક પ્રેમાવેશના પ્રસંગમાં અત્યન્ત તદ્રૂપાનુભવથી અભિનય કર્યો; પરંતુ એક મિત્રે હેનાં તે માટે પછીથી વખાણ કર્યાં ત્યહારે એ નટ બોલ્યો:—

" Well, I am not satisfied with myself this evening; I gave myself up too much and did not remain my own master; I entered too deeply into the situation; I was the actual personage and no longer the actor who represents him. I was true, as I should be in private; for theatrical optics one must be so in another fashion. "

એમ કહીને એ મિત્રને બીજીવાર એ જ ખેલ જોવા આવવાનું કહ્યું. તે વખતે હેને રંગભૂમિની બાજૂની પાંખમાં બેસાડ્યો. પેલો પ્રસંગ ભજવતી વખતે આરમ્ભમાં મિત્ર તરફ વળીને નટે કહ્યું:—

" I am quite a master of myself this time, you will see the difference. " અને એ મિત્ર લખેછે:—

× J. Raymond Solly: " Acting and the art of speech at the Paris conservatoire." 1891 Edition.

" I must admit, never did art and preparation more profoundly move an audience."

આ ઉદાહરણ વિશે એટલું જ કહી સકાય કે આ પ્રશ્નનો નિર્ણય કરનાર અભ્યાસજન્યકલાના પક્ષવાળો હતો. Solly આ બે પક્ષનું તોલન કરી નિર્ણય આપતાં કહેછે કેઃ—

" Although a capacity for emotion and sympathy with human nature is certainly necessary to guide the actor in preparing a role requiring the expression of deep feeling, yet to quote. M. Règnier once more,—'To keep one's head, while appearing to give up one's heart, is the secret of good actors'. The line of Boileau 'To make me shed tears, you must cry yourself' is an axiom absolutely false. If an actor sheds real tears on the stage, he will become suffocated, strangled by sobs, and his voice will no longer have the accent which the expression of the emotion requires."

આમ કહી Guizot (ગિઝો) આ ચર્ચાનો ઉપસંહાર કરેછે તે મત ઊતારેછે ત્હેનો સાર એ છે કે ભાવ સફળ રીતે દર્શાવવા માટે તે અનુભવવાનું સામર્થ્ય હોવું જ જોઇયે, પરંતુ અભિનય વેળાએ તે અનુભવ થવો જોઇયે એમ જરૂર નથી, અને અનેકવાર એથી લાભને બદલે હાનિ થાયછે. આ ઉપરાંત સોલી કહેછે કે તદ્રૂપાનુભવ તે કલાને અનુકૂળ છે કે પ્રતિકૂળ તે વાત કોરે મૂકતાં, એ વિચારવાનું છે કે ખરા તદ્રપાનુભવથી નટના મગજ અને જ્ઞાનતન્તુને અણહદ ઘસારો પ્હોચી તે ઘસારો ખમવાને સમર્થ નટો પણ અસમર્થ થઈ જાય.

હમણાં તરત જોઈશું તેમ આ મતમાં પણ ઉભયપક્ષના સ્વરૂપ-દર્શનમાં ખામી છે.

આ સર્વ ઉદાહરણો ઉપરથી એ સ્પષ્ટ જણાયછે કે તદ્રૂપાનુભવ એ અભિનયમાં સ્વાભાવિક રીતે જ, આપોઆપ, પ્રવેશ પામેછે, પણ ત્હેની સાથે એ માટે પૂર્વાભ્યાસ પણ આવશ્યક છે. ઉપરનાં દૃષ્ટાન્તોમાંથી કેટલાંકમાં ભાવાનુભવનો અંશ પ્રધાન, કવચિત્ અતિ પ્રધાન, છે, તો બીજામાં અભ્યાસ અને હેના પરિણામે આવતા આત્મસંયમનો અંશ પ્રધાન છે. પરંતુ વધતા ઓછા પ્રમાણમાં એ બંને અંશ, તદ્રૂપાનુભવ તથા અભ્યાસ અને અભ્યાસજનિત સંયમ, સર્વેમાં દૃશ્યમાનતો છે જ. આ પ્રશ્નનું તત્ત્વ જ એ છે—ખરું સ્વરૂપ જ એ છે—કે બંને પક્ષ, સ્વયંભૂ તથા અભ્યાસ, એ બંને પક્ષની વચલી સ્થિતિમાં ખરો નિર્ણય રહેલોછે. Actor's Artનો લખનાર એક વાક્યમાં આ સત્ય બતાવી આપેછે:—

" The secret lies midway between the emotionalist and the Diderot theory. "

" આ પ્રશ્નની ગૂઢ કૂંચી ભાવોદ્રેગના અને ડિડરોવાળા પક્ષની વચમાં રહેલીછે. "

વુઇલસન બેરટ પણ આ સત્ય જુદા શબ્દોમાં પણ વધારે સ્પષ્ટ રીતે બતાવેછે:—

" But mere feeling unguided by art is seldom, if ever, effective. Art without feeling is better than that, but feeling with art is better than both."

" પરંતુ કલાના માર્ગદર્શન વિનાનો કેવળ ભાવાનુભવ કદી પણ અસરકારક થાય તો તે વિરલ પ્રસંગે જ. ભાવાનુભવ વિનાની કલા હેના કરતાં સારી; પણ કલાની સાથે ભાવાનુભવ તે બંને કરતાં ચઢે. "

આ મતમાં જરાક એક ઠેકાણે ક્ષતિ લાગેછે. ભાવાનુભવ વિનાની કલા ચઢિયાતી માનીછે તે ખરું જોતાં દોષ છે. કલાનો અર્થ લાગણીનો સર્વથા ત્યાગ જ કરી કેવળ અભ્યાસસેવન એમ અહિં જણાયછે. પરંતુ કલાનો એ અર્થ જ નથી. ખરી હૃદયની ભાવ-ક્ષમતા, પછી ભાવસંચલન, અને તે ઉપર રચાયેલો અભ્યાસ તથા નિર્વિકાર તુલનાથી યોગ્યાયોગ્ય અંશના સ્વીકાર તથા ત્યાગ—એમ અર્થ કલાનો—રસિક કલાનો—છે. પરંતુ અહિં 'કલા' શબ્દ અભ્યાસના સંકુચિત અર્થમાં લઈને પણ ઉપરના વચનમાં ખામી આવેછે. ભાવાનુભવ વિનાની કેવળ કલાનું પરિણામ તો પ્રકૃતિવિરોધ અને કૃત્રિમતામાં જ આવવાનું; તો પછી કલા વિનાના ભાવાનુભવ કરતાં ચઢતાપણું તો શી રીતે સ્વીકારાશે? Actor's Artનો લખનાર અન્ય સ્થળે કહેછે તેમઃ—"To represent emotion which one did not understand, not having felt, would be false to nature and, therefore, opposed to art."

"ભાવનો અનુભવ ના થવાને લીધે તે સમઝ્યા વિના એ ભાવનું પ્રદર્શન કરવામાં પ્રકૃતિ જોડે અતદ્રૂપતા, અને તેથી કરીને, કલા જોડે વિરોધ આવશે." Beerbohm Tree બીરબોમ ટ્રી પણ કહેછેઃ—

"I do not believe that any emotion can be satisfactorily portrayed outside unless the inside emotion exists also; and I think that the effect upon the audience will generally be in proportion to the power of self-excitation possessed by the actor, given, of course, equal advantages in the way of physique, voice etc ".

"ભાવસંચલન નટના હૃદયની અંદર પણ હાજર ના હોય તો હું નથી માનતો કે હેતું બાહ્ય આલેખન સંતોષકારક રીતે થઈ

સકે; અને હું ધારું છું કે, શરીરનો બાંધો, અવાજ વગેરેના ગુણ સરખા હોય તેમ ગણીને, નટની પ્રેક્ષકમંડળ ઉપર અસર હેનામાં પોતાના ભાવને ઉદ્દીપિત કરવાની શક્તિના પ્રમાણમાં થવાની."

અલબત એ ખરું કે કલા (એરેટે વાપરેલા અર્થની કલા) વિનાનો ભાવાનુભવ સમર્થનટ શિવાય બીજાને હાથે દૂષણયુક્ત થવાનો સંભવ છે; કેવળ અતિવાસ્તવિક, નિત્યજીવનનાં ભાવસંચલન,–નટની સર્જનશકિતની છાયાથી સંસ્કાર ના પામેલાં–પ્રગટ થઈ, પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર છાપ નહિં પાડે, અને બીજા છેડાની કૃત્રિમતા ઉત્પન્ન થશે. તેમ કેટલીકવાર સમર્થ નટને સંબન્ધે પણ કલાના સંયમમાંથી છટકી ગયેલો ભાવોદ્‌ગ નટને સંબન્ધે અતિશય ભયંકર પરિણામ આણી દેવાનો પણ સંભવ રહેછે. ઉપર મિસિસ સિડન્સનો મૂર્છાવશ થઈ જીવને જોખમ આવી પડયાનો બનાવ કહ્યોછે તે આ કોટિમાં આવશે.

હાવું જ એક ભયંકર પરિણામ જૂના વખતની ગુજરાતમાં આવતી જૂના પ્રકારના ખેલ કરનારી નાટકમંડળીમાં બનેલું સ્મરણમાં આવેછે. એ સમયે અભિનયનાં ઊંચાં ધોરણોનું પૂરું જ્ઞાન પણ નટવર્ગમાં ન્હોતું, પરંતુ પાત્રતામાં ભાવાવેશનું સેવન ક્વચિત્ જોવામાં આવતું. એ આવેશનું સાધન કરવા માટે એ નટોમાં હેવો સંપ્રદાય હતો કે જે પાત્રનો વેશ ભજવવાનો હોય હેના નામનો જપ તે તે નટે–ખેલની પૂર્વે એક બે દિવસથી–કર્યા કરવો. આમ-કરીને તે તે પાત્રસ્વરૂપથી પ્રત્યેક નટ પૂર્ણરૂપે આવિષ્ટ થતો એમ માનતા. હામાં ગુપ્ત રહેલું સત્ય એ હતું કે પાત્રસ્વભાવનું જ્ઞાન પ્રથમથી મેળવીને પછી હેનું જ ચિન્તન કરવાથી એ સ્વરૂપ જોડે તન્મયતા થઈ નટ અને પાત્રસ્વરૂપ વચ્ચે અદ્વૈતભાવ સ્થાપિત થતો. એકવાર 'વીરભદ્રાખ્યાન' નાટકમાં એક સાળોબ્હેનેવી વીરભદ્ર અને દક્ષના વેશ લેતા હતા. વીરભદ્રનો વેશ લેનાર ઉપર કહેલા જપચિન્તનના પ્રયોગથી એટલો તો આવેશપૂર્ણ થયો હતો કે

દક્ષનો વધ કરવાનો અભિનય કરવા જતાં દક્ષ થયેલા નટનું માથું પોતાના હાથમાંની તલવારથી ખરેખરું કાપવા એ ધસ્યો; નટવર્ગમાંના ઘણા જણાએ હેને અત્યન્ત બળથી પકડી રાખ્યો, તેથી જ રંગભૂમિ ઉપર વાસ્તવિક ખૂન થતું અટક્યું. પરંતુ વાત એટલે અટકી નહિ. નાટક થયા પછી બીજા ત્રીજા દિવસ સુધી વીરભદ્ર બનેલાના મનમાં વિલક્ષણ ધૂન ભરેલી રહી અને ઊંડા ભાવ ભરેલું મૌન જ એ ધરી રહ્યો. અન્તે દક્ષ બનેલો નટ પૂજા કરવા જતો હેની નજરે પડયો. એકાએક હેનો આવેશ પૂર્ણ જોસમાં જાગ્રત્ થયો. વીરભદ્ર ઊછળ્યો, અને તલવાર ભોગ જોગે મળી આવી તે વડે દક્ષનું–દક્ષ થયો હતો તે નટનું–માથું કાપી નાંખ્યું. જોસ પછી એકદમ ઊતરી ગયો; અને गतो मोहः स्मृतिर्लब्धा, મોહ ગયો, સ્મૃતિ પ્રાપ્ત થઈ, અને જોયું કે મ્હેં તો મ્હારા બ્હનેવીને મારી નાંખ્યો, અને અત્યન્ત શોકાવેગ ઉત્પન્ન થયો, પણ વ્યર્થ.+ મિસિસ સિડન્સે કાપડ વેચનારને શૂન્ય મનથી પૂછ્યું હતું "*Did you say that this would wash?*" તે બનાવ આપણે પાછળ જોઈ ગયા છિયે. લેડી મૅકબેથ પોતાના ખૂની કૃત્યના તીવ્ર પશ્ચાત્તાપમાં પોતાના હાથ ઉપર લાગેલું ખૂનનું કલંક બધા સમુદ્રથી પણ ધોવાવાનું નથી એ વૃત્તિના સંસ્કાર એ વેશ ભજવનારી મિસિસ સિડન્સના મન ઉપરથી રંગભૂમિની બ્હાર પણ ગયા ન્હોતા; એટલું જ સૂચવાયછે. બીજો અહિં જોખમનો પ્રકાર આવતો નથી.

ત્ય્હારે ખરું તત્ત્વ આ પ્રશ્ન વિશે બંને પક્ષના સાચા મિશ્રણમાં સમાયુંછે. ભાવાનુભવ તેમ જ પૂર્વાભ્યાસ બંને કલાવિધાનનાં

---

* એમ પણ કહેવાયછે કે આ પ્રકારનો આવેશ રૌદ્રરસના અભિનય પ્રસંગે આણવા માટે નટને ભાંગ્યગાંજા વડે 'તૈયાર' કરવાનો પ્રચાર હતો. આ વાતથી ઉપરના વૃત્તાન્તની ખૂબી બગાડી નાંખતાં વિચાર પડે છે. વખતે એ સામગ્રી પણ આવતી હશે પરંતુ કેવળ ભાવાવેશનો અંશ મુખ્ય ભાગ રોકતો હેમાં સંશય નથી.

આવશ્યક અંગ છે. એ બંનેને પોતપોતાની મર્યાદામાં અને યોગ્ય પ્રમાણમાં લઈને કલાવિધાનનું અલૌકિક રસાયન ઉત્પન્ન થાયછે. એ વિધાનનું ચાતુર્ય, એ બંને અંગનાં પ્રમાણ ક્યહારે અને કેટલાં રાખવાં અને કે'વી રીતે હેતું મિશ્રણ કરવું હેમાં, તેમ જ એ મિશ્રણ ઉપર પોતાની આત્મવિલક્ષણતાની છાપ પાડી નવીન સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરવામાં સમાયુંછે. કેમકે એમ કદી નહિં બને કે પ્રત્યેક પ્રસંગમાં ભાવ અને નિર્વિકાર અભ્યાસ બંનેને સરખા માપમાં જ રાખવાં, અથવા તો એકનો અમુક અંશ ને બીજાનો અમુક લેવો. જુદા જુદા પ્રસંગ, સ્વભાવ, આવેગ, ઇત્યાદિને યોગે એ પરસ્પર પ્રમાણમાં ફેરફાર ઇષ્ટ અને આવશ્યક છે. અને તે માટે કશા દૃઢ નિયમ સ્થાપવા અશક્ય છે. એ તો નટની સમર્થ કલાવિધાયક શક્તિ—ઈશ્વરદત્ત પ્રતિભા—ને જ સોંપી સકાશે. માત્ર એક સામાન્ય ધોરણનો નિર્દેશ કરી સકાય. તે એટલું જ કે ભાવબળનો પ્રવાહ નટને પરવશ કરીને ઘસડી ના જાય એટલું સાચવનારો સંયમ નટે પોતાના ઉપર રાખવો જોઇયે. પણ તેમ એ સંયમનું બળ અયોગ્ય રીતે વધારી દઈને ભાવબળને ગૂંગળાવી નાંખ્યાથી પણ અસારતા આવશે.

આ તત્ત્વનું દર્શન અનેક સમર્થ નટો તથા ચિન્તકોએ કરાવ્યું છે. સર હેનરી અર્વિંગ કહેછે:—

"Diderot laid down a theory that an actor never feels the part he is acting. It is, of course, true that the pain he suffers is not real pain, I leave it to any one who has ever felt his own heart touched by the woes of another to say, if he can even imagine a case where the man who follows in minutest detail the history of an emotion from its inception onward, is the only

one who cannot be stirred by it—more especially when his own individuality must perforce, be merged in that of the arche-typal sufferer."

"હિડરોએ હેવો સિદ્ધાન્ત ઠરાવ્યોછે કે જે વેશ પોતે ભજવેછે ત્હેના ભાવનો અનુભવ નટ કદી પણ કરતો નથી. અલબત એ ખરું છે કે નટ જે દુઃખ ખમેછે તે ખરું દુઃખ નથી હોતું; પરંતુ બીજા માણસના દુઃખથી પોતાનું હૃદય દ્રવીભૂત થયેલું કદી પણ જે'ને લાગ્યુંછે હેવા કોઇ પણ મનુષ્યને કહેવાનું સોંપુંછું કે હેની કલ્પનામાં કદી પણ હેવો દાખલો આવી સકશે ખરો કે જે માણસ કોઇ ભાવસંચલનનો—છેક આરમ્ભની બીજદશાથી માંડીને—ઇતિહાસ ઝીણામાં ઝીણી વિગત સાથે તપાસે તે માણસ, એ ભાવસંચલનથી ચલિતહૃદય ના થાય; ખાસ એટલા કારણથી કે હેનું પોતાનું વ્યક્ત રૂપ અવશ્ય રીતે મૂળ આદર્શરૂપ દુઃખી જનના સ્વરૂપમાં વિલીન થવું જ જોઇયે."

આ મતમાં સૂચવાયુંછે કે યદ્યપિ નટ જે ભાવ અનુભવેછે તે સ્વકીય ભાવને રૂપે નહિં, અર્થાત્ ખરા નહિં, તથાપિ પાત્ર-સ્વરૂપ જોડે સમભાવતાથી અદ્વૈત સ્થાપ્યા પછી—જેમ જીવનમાં આપણાં મનુજ બન્ધુનાં દુઃખથી દુઃખી થઇયે છિયે તેમ નટ પણ પાત્રના દુઃખથી દુઃખી અને સુખથી સુખી થાયછે. અહિં તદ્રૂપાનુભવ અને તટસ્થ અભ્યાસનું મૂળ એ બંને તત્ત્વ પ્રદર્શિત થાયછે. સમભાવથી અદ્વૈતજનિત અનુભવમાં તદ્રૂપાનુભવ આવેછે, અને ભાવસંચલનના (સમભાવથી) સાદ્યન્ત ઇતિહાસનું અન્વીક્ષણ તે અભ્યાસનો અંશ સ્થાપેછે.

ટાલ્મા (Talma) નામના ફ્રેંચ નટે આ પ્રકારનો મત બતાવતાં કહ્યુંછે:—

"The actor must experience emotion and sympathize with the character he is portraying,

but only to enable him the better to perfect his study."

" નટે ભાવાનુભવ કરવો જ જોઇયે અને પોતે જે પાત્રસ્વરૂપ ચીતરેછે તે સાથે સમભાવ થવું જ જોઇયે; પરંતુ પોતે અભ્યાસપૂર્વક આલેખેલું ચિત્ર વધારે સારી રીતે પરિપૂર્ણ થાય તે હેતુથી જ."

અહિં પણ તદ્રૂપાનુભવ અને અભ્યાસ બંને અંશો સ્વીકારાયા જણાશે. મિસિસ બેનક્રોફ્ટ (Mrs. Bancroft) કહેછે:—

"The performance of a moving situation without the true ring of sensibility in the actor, must fail to affect any one. An emotional break in the voice must be brought about naturally, and by a true appreciation of the sentiment, or what does it become? I can only compare it to a bell with a wooden tongue–it makes a sound, but there it ends. I cannot simulate suffering without an honest sympathy with it × × × × × The voice in emotion must be prompted by the heart and if that is 'out of tune and harsh', why, then, indeed the voice is 'like sweet bells jangled.' Art *should* help nature, but nature *must* help art. They are twin sisters and should go hand in hand, but nature must be the first born."

"નટમાં ભાવક્ષમતાના સાચા રણકા વિનાનો હૃદયવેધક વૃત્તાન્તનો અભિનય કોઇને પણ અસર નહિં કરી સકે. અવાજમાં ભાવજનિત વિકાર સ્વાભાવિક રીતે અને ભાવની સાચી મૂલ્યપરીક્ષાથી ઉત્પન્ન થવો જોઇયે; નહિંતો પછી હેની શી સ્થિતિ થાય ? હેવા અભિનયને હું લાકડાના લોલકવાળા ઘંટની જ ઉપમા આપી સકું છું,—એ અવાજ કરી સકશે પણ તેટલેથી જ અટકશે. (ધાતુના

બોલકથી જે ધ્વનિનો રણકાર—લાંબા સંસ્કાર—ઉત્પન્ન કરાયછે તેમ નહિં થાય). ખરા હૃદયના સમભાવ વિના હું દુઃખનું અનુકરણ કરી સકતી નથી. × × × × × × × × ભાવસંચલન વખતનો અવાજ હૃદયથી પ્રેરાવો જોઇયે, અને જો તે હૃદય જ 'સુર મેળવ્યા વિનાનું અને કઠોર' હોય તો તો પછી અવાજ મધુર ઘંટડીઓ કર્કશ રીતે વગાડયા જેવો જ બનવાનો. કલાએ પ્રકૃતિને મદદ કરવી એ ઇષ્ટ છે, પરંતુ પ્રકૃતિયે કલાને મદદ કરવી એ તો આવશ્યક જ છે. કલા અને પ્રકૃતિ એ બે જોડકી બ્હેનો છે અને તેથી બંને જોડાજોડ ચાલવી જોઇયે, પરંતુ પ્રકૃતિ તે બેમાંથી પ્રથમ જન્મેલી ગણવી જોઇયે."

આમ ભાવાનુભવ અને કલા બેનો વિષયવિભાગ બતાવી એ બાઈ એક બહુ સૂચક દૃષ્ટાન્ત આપેછે. એક ન્હાના બાળકની વિવેચનશકિતવાળી ટીકાથી એ છક થઈ હતી. એક રંગભૂમિ ઉપર બે પાત્રજન વચ્ચે બહુ ભાવપૂર્ણ વૃત્તાન્ત ભજવાતો એ બાળક જોતો હતો. લાંબા વખત સૂધી પૂર્ણ મૌન અને ધ્યાનથી એ જોઈ રહ્યો. એ બેના અભિનય બાબત હેનો અભિપ્રાય પૂછતાં, બાળક બોલ્યોઃ— "બેમાંની પેલી નટી મ્હને વધારે પસંદ પડી."—"કારણ ?" તો કહેઃ—"એ સાચું બોલતી હોય એમ બોલેછે; અને પેલો જુઠું બોલતો હોય એમ બોલેછે," આ વર્ણન કરી એ બાઈ કહેછેઃ—

What criticism can be finer than this? One was acting straight from the heart, the other from not even next door but one to it."

"આથી વધારે સૂક્ષ્મવિવેચન કિયું હોઈ સકે ? પેલી પ્રથમ કહેલી નટીનો અભિનય હૃદયમાંથી સરળ ઉત્પન્ન થઈને આવતો હતો; બીજાનો અભિનય હૃદયદ્વારથી બે ઘર છેટેથી પણ ન્હોતો નીકળતો."

આ રીતે ભાવાનુભવનો પ્રશ્ન ભાવ તથા અભ્યાસ બંનેના યોગ્ય મિશ્રણથી સમાધાન પામેછે. ભાવના અનુકરણની સાથે

નટનું આત્મસ્વરૂપનું જ્ઞાન વધારે સબળ વિરોધમાં આવવાના કેટલાક દાખલા આ મતની વિરુદ્ધ વખતે અપાયછે. જેમકે,–એડમંડ કીન (Edmund Kean) અને હેનો છોકરો ચાર્લ્સ એકવાર "The Fall of Tarquin" નું નાટક ભજવતે સાથે વેશ ભજવતા હતા; તે વખતે ન્યાયાસન ઉપર થયેલો પ્રખ્યાત વૃત્તાન્ત ભજવતાં એડમંડ કીન પોતાના પાત્રસ્વરૂપમાં તદ્રૂપ બનીને કર્તવ્ય અને પુત્રપ્રેમ એ બે ભાવના પ્રબળ યુદ્ધથી વિહ્વલ થઈ જઈ, ચાર્લ્સની કોટે વળગી પડી બોલ્યો–"Pity thy wretched father." ("ત્હારા કંગાળ પિતાને દયાપાત્ર ગણજે!"), તે વખત પ્રેક્ષકમંડળે આ સર્વ પ્રસંગ જોતાં જે લાગણીઓ દાબી રાખી હતી ત્હેને નીકળવાનો માર્ગ શાબાશીની તાળીઓથી જ આપ્યો. આ અસર થઈ તેથી ખુશ થઈને, એમ કહેવાયછે કે,–કીન પોતાના છોકરાના કાનમાં છાનોમાનો બોલ્યો–"We are doing the trick, Charlie." (ચાર્લી, આપણે બરોબર છલ કરિયે છિયે.") આ ઉદાહરણથી ડિડરોનો સિદ્ધાન્ત સાબીત કરવા જઈ કોઇ કહેશે કે ખરું જોતાં કીનના હૃદયમાં ભાવાનુભવ થયો જ ન્હોતો. પરંતુ તેમ નથી. આ બનાવનો ખરો અર્થ એ છે કે કીન પોતાના પાત્રસ્વરૂપ જોડે પૂર્ણ સમભાવતાના અદ્વૈતમાં હતો તે વખતે પણ 'આ હું વેશ ભજવુંછું' એ વાત એ ભૂલી ગયો ન્હોતો. બીજા સ્વરૂપમાં પોતે પ્રવિષ્ટ થયા છતાં પોતાના મન ઉપર એ કાબુ અંદરખાનેથી રાખી સક્યો. કલાવિધાનના સ્વરૂપનું રહસ્ય એ જ છે,–ભાવબળને આત્મસંયમના અંકુશમાં રાખવું. કીનના આ સંયમજનિત આત્મસ્મરણથી એમ નથી સમઝવાનું કે જે વખત હેણે ભાવોદ્‌ગનું પ્રદર્શન રંગભૂમિ ઉપર કર્યું તે વખત હેણે એ ભાવ જોડે તદ્રૂપાનુભવ સાધ્યો ન્હોતો. તે સાધ્યો ના હોત તો તો પ્રેક્ષકમંડળ ઉપર અદ્ભુત છાપ પડત જ નહિં. સત્યનો રણકો વાગ્યા વિના એ પરિણામ થાય જ નહિં. સત્ય બોલવાનું નથી; પણ પેલા બાળકે કહ્યું તેમ "સત્ય

બોલવા જેવું બોલવાનું" છે; અભિનય તે વાસ્તવિક બનાવ નથી. પરંતુ તેટલા માટે અભિનય અવાસ્તવિક પણ ના થવો જોઇયે. અને તે સિદ્ધિ તદ્રૂપાનુભવથી પ્રાપ્ત થઈ સકે.

આ વિષયનું પૂરેપૂરું સ્વરૂપ Lewes (લ્યૂઇસ) ના નીચેના વચનમાં સૂચવાયુંછે તે ઊતારાથી આ પ્રશ્ન સમાપ્ત કરીશું:

"It is a question of *degree.* As in all art, feeling lies at the root, but the foliage and flowers, though deriving their sap from emotion, derive their form and structure from the intellect.

× × × × × × × ×

We are all spectators of ourselves; but it is the peculiarity of the artistic nature to indulge in such introspection even in moments of all but the most disturbing passion, and to draw thence materials for art..............The answer to the question, how far does the actor feel? is therefore, something like this: He is in a state of emotional excitement sufficiently strong to furnish him with the elements of expression, but not strong enough to disturb his consciousness of the fact that he is only imagining—sufficiently strong to give the requisite tone to his voice and aspect to his features, but not strong enough to prevent his modulating the one and arranging the other according to a preconceived standard. His passion must be ideal-sympathetic, not personal."

"(ભાવ અનુભવવો) એ પ્રમાણનો પ્રશ્ન છે. (અર્થાત્, ભાવાનુભવનું અસ્તિત્વ તો નિર્વિવાદ છે). બધી કલાની પેઠે, ભાવા-

નુભવ તે મૂળમાં વસેછે, પણ ફૂલ પાંદડાં ભાવોદ્રેગમાંથી પોતાનારસનું સત્ત્વ મેળવેછે, છતાં આકાર તથા બંધારણ બુદ્ધિમાંથી પ્રાપ્ત કરેછે. × × × × × આપણે સર્વે આપણી જાત્યના પ્રેક્ષકો છિયે; પરંતુ કલાનિષ્ઠ સ્વભાવનું વિશેષ લક્ષણ એ છે કે હૃદયને અત્યન્ત સખળડખળ કરી નાંખે ત્હેવા ભાવોદ્રેગ બાદ કરતાં બીજા સર્વ ભાવોદ્રેગની ક્ષણોમાં પણ હેનું પોતાના હૃદયમાં અન્તર્દર્શન વારંવાર કરવામાં, તથા હેમાંથી કલારચના માટે સામગ્રી ખેંચી કાઢવામાં, આનન્દ માનેછે......માટે "નટ તદ્રૂપાનુભવ કેટલો કરેછે?" એ પ્રશ્નનો ઉત્તર કાંઇક આ પ્રકારે છેઃ—એ ભાવસંચલનની ઉદ્દીપિત સ્થિતિમાં હોયછે; એ સ્થિતિ ભાવપ્રદર્શનની મૂળ સામગ્રી પૂરી પાડવા જેટલી સબળ હોયછે, પણ 'હું માત્ર કલ્પિત સ્થિતિ રચુંછું' એ વાતની પોતાની પ્રતીતિને વિચલિત કરે એટલી સબળ નથી હોતી;—હેના અવાજને જોઇયે ત્હેવો સ્વરવિકાર અને મુખરેખાઓને જોઇયે ત્હેવો દેખાવ આપવા જેટલી સબળ હોયછે, પણ પૂર્વથી નિશ્ચિત કરેલા ધોરણ પ્રમાણે એ અવાજમાં સ્વરભેદના ક્રમ આણવામાં અને એ મુખરેખાઓની રચના કરવામાં હેને પ્રતિબન્ધ કરે એટલી સબળ નથી હોતી. હેનો ભાવોદ્રેગ ઉત્તમ ભાવનારૂપ હોવો જોઇયે—પાત્રના ભાવોદ્રેગ જોડે સમભાવ થનારો, પોતાના ભાવોદ્રેગથી સ્વકીય બનેલો નહિં."

સર હેનરી અર્વિંગે એક ભાષણમાં કહ્યુંછે તેમઃ—"The true method, or compromise, is that the actor must have some emotion, or tendency to emotion, but he must keep it in hand."

"ખરી પદ્ધતિ, અથવા વચલો માર્ગ, એ છે કે નટનામાં કાંઇ ભાવસંચલન અથવા તે તરફ વલણ જોઇયે જ, પરંતુ હેણે એ પોતાના કબજામાં રાખવું જોઇયે." અર્થાત્, સંયમથી અંકુશિત ભાવબળ—એ સત્ય તત્ત્વ છે.

પ્રકરણ ૪ થું.

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ.—ચાલૂ)

આ તદ્રૂપાનુભવ જોડે આ રીતે જોડાયલા અભ્યાસ એ અંગનું અવલોકન કરિયે. તદ્રૂપાનુભવના પ્રકરણમાં એ અભ્યાસના વિષયનો કાંઇક ઇશારો થયોછે. પરંતુ તે માત્ર એક અંગનો જ,—જોકે તે મુખ્ય

અભ્યાસ

અંગ છે. પાત્રસ્વભાવનો અભિનય કરવામાં ભાવપ્રદર્શનના વિવિધ પ્રકાર પૂર્વ અભ્યાસથી નિશ્ચિત કરવા જોઇયે એમ કહી એ અંગનો નિર્દેશ કર્યોછે. પરંતુ એ અંગનું ઊંડું મૂળ જે'માં છે હેવું બીજું અંગ છે—તે પાત્રસ્વભાવ. હેનો પણ ઊંડા મનનપૂર્વક અભ્યાસ આવશ્યક છે. એ પાત્રના અન્તઃસ્વરૂપમાં પોતે પ્રવિષ્ટ થવાની જરૂર છે. એ થાય તો જ એ સ્વભાવાનુકૂલ ભાવ શા, એ ભાવની ઝીણી ખૂંચો શી, એ સર્વ ઝીણા અંશ શી રીતે તદ્રૂપ દર્શાવવા, વગેરેનું દર્શન નટને થઈ સકે; વળી આ પાત્રસ્વભાવનું અધ્યયન માત્ર પોતે જે વેશ ભજવવોછે તે પાત્રનાં વચનોનું જ અધ્યયન કરવાથી પરિપૂર્ણ થતું નથી. એ માટે જે જે બીજાં પાત્રોના સંસર્ગમાં પોતાનું પાત્ર નાટકમાં આવેછે, ત્હેના વચનાદિકનું પણ અધ્યયન આવશ્યક છે; એટલુંજ નહિં પણ પોતાના સંસર્ગમાં ના આવનારાં પાત્રોનાં વચન, સ્વભાવ વગેરેનું અન્વીક્ષણ કરવું જોઇયે, અર્થાત્ આખા નાટકનું સમગ્ર રૂપે—કલાનાં તત્ત્વોના અન્વેષણ માટે અધ્યયન કરવું જોઇયે. આમ ના કરવાનું હાસ્યજનક ઉદાહરણ મિસ ઑસ્ટેનની Mansfield Park નામની વાર્તામાં આપેલું-છે. એક કુટુમ્બમાં નાટકોની ખાનગી ખેલ કરવાની યોજના થતી હતી. હેમાં એક મિ. રશવર્થને એક નમાલો વેશ ભજવવાનો હતો, ત્હેમાં એકંદર વીસ પચીસ વાક્યો બોલવાનાં આવતાં હતાં,—છૂટક છૂટક પ્રસંગે—તે માટે એ મુર્ખ રશવર્થ ઘડિયે ઘડિયે બડાઈ મારતો

ચીતર્યો છે-" મ્હારે તો બધાં બેતાળીસ વાક્યો મ્હોએ કરવાનાં છે." જાણે કે પોતાને બોલવાનો ભાગ ગોખ્યો એટલે અભિનયના આદિ, મધ્ય, અને અન્ત આવી ગયા !

અન્ય પાત્રોનાં વચનાદિકના અભ્યાસની આવશ્યકતાનો એક સરળ દાખલો લઇયે. ધારો કે ત્હમારે કોઇ પરિપૂર્ણ કપટી, અંદર કાંઈ ને બ્હાર કાંઇ હેવું રાખનાર લુચ્ચા માણસનો વેશ ભજવવાનો છે. નાટકનો રચનાર એ પાત્રના મુખમાં મૂકેલાં વિવિધ વચનોમાં- કલાવિધાનથી થઈ સકે તેટલી મર્યાદામાં-એ હેના ગુણ સૂચવશે. પરંતુ ખરો કલાચતુર કવિ બીજાં પાત્રોનાં મુખમાં પણ છૂટક છૂટક સૂચનાઓ પેલા કપટીના સ્વભાવ સંબન્ધે મૂકશે, અને એ કપટી જે પ્રવેશોમાં આવશે નહિં ત્હેમાં પણ એમ સૂચનાઓ મૂકશે. જેમકે, કોઇ બીજા પાત્ર કને ત્હમારે વિશે આમ બોલાવશેઃ- "હા, જ્યહારે જ્યહારે હું હેને મ્હારી તરફ હેના મધુરતમ સ્મિતથી હસતો જોઉંછું, ત્યહારે ત્યહારે હેની મુખમુદ્રા ઉપરના એ મોહક પડદાની પછાડી રહેલાં કટારી અને દ્વેષના અઙ્ગાર જોઈ સકું છું." અથવા તો ત્હમારી કને કોઈની આગળ આમ ચાટુ વચન બોલાવશેઃ-" જો ભાઈ, હું તો સાદો, પ્રમાણિક માણસ છું: ખોટા બ્હારના ડોળ ધિક્કારુંછું; ખાસ કરીને મ્હારા પ્રિયતમ મિત્રો જોડે વ્યવહારમાં તો એ મ્હને ગમતું જ નથી." હાના ઉત્તરમાં કાંઇક અર્ધનિગૂઢ કટાક્ષમાં પેલો બોલશેઃ-" હા, હા, ત્હમારા મધુર વદનના સહુથી ઉપલ્યા પડમાં એ હું હમેશાં પ્રત્યક્ષ જોઈ સકું છું." હાવી રીતે ત્હમારે ત્હમારાં જ નહિં પણ બીજાં પાત્રોનાં વચનો- ત્હમારી પરોક્ષ થયેલાં વચનો સુદ્ધાં-અધ્યયન તળે આણવાની જરૂર ઉત્પન્ન થાયછે, જેથી કરીને ત્હમારું પોતાનું સ્વભાવાલેખન કે'વે પ્રકારે થવું જોઇયે ત્હેનો નિર્ણય ત્હમે કરી સકો.

મિસિસ સિડન્સનું ઉદાહરણ પાછળ બીજે પ્રસંગે આપણે જોયું જ છે. King John નાટકમાં કૉન્સ્ટન્સનો વેશ એ ભજવતી

ત્‍હારે રંગભૂમિમાંથી ગયા પછી પણ પોતાની નેપથ્યશાળામાં દ્વાર ઉઘાડાં રખાવીને રંગભૂમિ ઉપરના સર્વ વૃત્તાન્ત પોતાના ભાવોદ્રેગને પોષવાને માટે એ જોયા કરતી હતી. અહિં પૂર્વાભ્યાસ કરતાં પણ આગળ ક્રમ વધીને અભિનય વખતે પણ અન્ય પાત્રોનો અભ્યાસ ચાલૂ રાખવાની પરા કોટિ પ્રદર્શિત થાયછે.

Solly પોતાના પુસ્તકમાં લખેછે:—

" M. Coqueline writes of his own method of studying a role. ' When I have to create a part I begin by reading the play with the greatest attention five or six times. First, I consider what position my character should occupy; on what plane in the picture I must put him.

'Then I study his psychology. Knowing what he thinks, what he is morally, I deduce what he ought to be physically, what will be his carriage, his manner of speaking, his gesture. These characteristics once decided, I learn the part without thinking about it further. Then, when I know it I take up my man again, and closing my eyes, I say to him, ' Recite this for me. ' Then I see him delivering the speech, the sentence I asked him for: he lives, he speaks, he gesticulates before me, and then I have only to imitate him. "

મોંસ્યર કોકેલીન પાત્રસ્વરૂપનો અભ્યાસ કરવાની પોતાની પદ્ધતિ આ પ્રમાણે વર્ણવેછે:—" મ્હારે કોઇ પાત્રસ્વરૂપ ઉત્પન્ન કરવું હોય છે ત્‍હારે પ્રથમ તો હું સમગ્ર નાટક અત્યન્ત ધ્યાન સાથે પાંચ છ વાર વાંચી જાઉંછું. પછી પ્રથમ એ પાત્રનું સ્થાન

શું ત્હેનો વિચાર કરુંછું; સમગ્ર ચિત્રમાં કેઈ કક્ષામાં હેને મૂકવું તે ઉપર મનન કરુંછું. પછી એ પાત્રની મનોવ્યવસ્થાનો અભ્યાસ કરું-છું. એ પાત્ર શો વિચાર કરેછે, હૃદયલક્ષણુમાં હેની સ્થિતિ શી છે, તે જાણી લઈને, તે ઉપરથી તર્કદ્વારા નિર્ણય કરુંછું કે હેનું શરીરબંધારણ હાવું હોવું જોઇયે, હેની સંચલનપદ્ધતિ, બોલવાની રીતિ, અંગવિક્ષેપની રીતિ હાવી હશે. આ સ્વરૂપોનો નિર્ણય એકવાર થયો પછી એ પાત્રસ્વરૂપ વિશે કશો વધારે વિચાર કર્યા વિના ત્હેને પડતું મૂકુંછું. પછી હેનું સ્વરૂપજ્ઞાન થયા પછી, એ પાત્ર પાછું હાથમાં લઉંછું, અને મ્હારી આંખ્યો મીંચીને હેને કહુંછું:-" આ વાકયો મ્હને બોલી સંભળાવ્ય." એમ થાયછે એટલે હેને મ્હેં માગેલું વાકય, ભાષણ, બોલી જતો હું નજર આગળ દેખુંછું, એ જીવતો જાગતો, બોલતો ચાલતો, અંગવિક્ષેપો કરતો મ્હારી સમક્ષ ખડો થાયછે; એટલે પછી મ્હારે માત્ર હેનું અનુકરણ કરવાનું જ બાકી રૂહેછે."

આ અભ્યાસપદ્ધતિમાં કલ્પનાશકિતની કેટલી સૂક્ષ્મ કેળવણીની જરૂર છે તે જણાઈ આવેછે.

આખું નાટક અભ્યાસ તળે આણવાની જરૂરનો એક બીજો દાખલો લઇયે, કાંઇક જુદા પ્રકારનો. હેમલેટ નાટકમાં આભ્યન્તર પ્રમાણથી હેમલેટની ઉમર સાબીત થાય એમ છે. એક પ્રતિષ્ઠિત વિવેચકે આ વિષયમાં સ્ખલન કરેલું જણાયછે, "He is fat and short of breath." એમ હેને વિશે એક જણે ટીકા કરેલીછે તે ઉપર ચર્ચા ચલવી અંતે હેવો નિર્ણય હેણે આણ્યોછે કે હેમલેટની ઉમર ૧૮ વર્ષની હતી. પરંતુ ઘોર ખોદનાર જોડે હેમ-લેટને સંવાદ થાયછે તે પ્રવેશનું જરાક ઝીણું અન્વીક્ષણ કરે તો તરત જણાઈ આવે એમ છે કે હેમલેટની ઉમર ૩૦ વર્ષની હતી.*

*(a) Hamlet—How long hast thou been a grave-maker.
First clown—Of all the days i' the year, I came

પરતું આ તો પાત્રના બાહ્ય સ્વરૂપને માટે સમગ્ર નાટકના અભ્યાસની વાત આવી, જો કે તે પણ આવશ્યક છે. પણ પાત્ર-સ્વભાવના અધ્યયન માટે સમગ્ર અભ્યાસની જરૂર ઉપર સ્પષ્ટ બતાવાઈ જ છે. આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર પાત્રસ્વભાવના અધ્યયનનું નામ જ જણાતું નથી; અને કાંઇ પણ થાયછે તો તે ઉપરટપકિયું અને તે પણ નટને હાથે નહિં પણ નટની વતી ઘણે ભાગે હેને તૈયાર કરનાર જ એ અપૂર્ણ અધ્યયનાભ્યાસ કરેછે.

---

to't that day that our last king Hamlet overcame Fortinbras.

Hamlet—How long is that since ?

First clown—Cannot you tell that ? Every fool can tell that : it was the very day that young Hamlet was born : he that is mad, and sent into England.

(*b*) First clown—I have been sexton here, man and boy, thirty years.

(*c*) First clown—Here's a skull now : this skull has lain in the earth three and twenty years.

(*d*) Hamlet—Let me see. (Takes the skull) Alas, poor Yorick. I knew him, Horatio : a fellow of infinite jest, of most excellent fancy : he has borne me on his back a thousand times.

(a) અને (b) નિશાનીના ઉતારા વાંચતાં જણાશે કે હૅમલેટ આ સંલાપની વખતે ત્રીસ વર્ષની ઉમરનો હતો. (c) અને (d) વાંચ્યાથી પણ જણાવે કે યોરિક મરી ગયે ત્રેવીસ વર્ષ થયાં હતાં અને બાળક હૅમલેટને એ વાંસા ઉપર બેસાડતો હતો; તેથી જણાયછે કે યોરિક ગુજરી ગયો ત્યારે હૅમલેટ સાતેક વર્ષનો હશે.

સમગ્રનાટકનો અભ્યાસ કરવામાં એ પણ ન્હાની છતાં મ્હોટી વાત સંભાળવાની છે કે સમર્થ નાટકકારની રચનામાંના શબ્દોમાં ફેરફાર કરવાનો અપરાધ નટને હાથે ના થવો જોઇયે. હેવા રચનારના શબ્દે શબ્દ અમૂલ્ય અને અર્થના મહત્ત્વથી ભરેલા હોય-છે; શબ્દ એટલું જ નહિં પણ શબ્દનો અનુક્રમ, વૃત્તાન્તનો અનુક્રમ સર્વ. ભરતખંડનાં નાટકોના ક્ષયકાળમાં છેલ્લામાં છેલ્લું 'ચિત્રયજ્ઞ' નામનું નાટક ૧૯ મા સૈકામાં રચાયેલું છે. હેમાં પાત્રજનોનો વાર્તાલાપ અપૂર્ણ છે. અને તે નટવર્ગે પોતાની મેળે જોડી કાઢીને પૂર્ણ કરવાનો છે. આ સ્થિતિ હોય ત્ય્હાં નાટકગ્રન્થના શબ્દોનું મહત્ત્વ, અને પરિણામે અભિનયનું મહત્ત્વ કશું પણ ના રહેવાનું. બંગાળાનાં કેટલાંક નાટકોને આ 'ચિત્રયજ્ઞ' નાટક નમૂના તરીકે કામ સારતું હતું એમ Encyclopoedia Britannica માં Drama વિશે લેખ લખનાર કહેછે. ઇટલીમાં તત્કાલ વચનો વાપરનારાં હાસ્યરસનાટકો કેટલાંક છે ત્હેમાં પણ વાર્તાલાપની આ સ્થિતિ છે. આમ હોય ત્ય્હાં અભ્યાસને માટે સામગ્રી જ ના રહી.

બાહ્ય માનવસૃષ્ટિનો અભ્યાસ

ઉપર કહેલા અભ્યાસ ઉપરાંત બીજા વિશાળ ક્ષેત્રમાં અભ્યાસની નટને વળી વિશેષ જરૂર છે. માત્ર પાત્રસ્વભાવનું અધ્યયન બસ નથી. માનવસૃષ્ટિમાં મનુજસ્વભાવનું ડગલે ડગલે અન્વીક્ષણ કરી એ સૃષ્ટિનું અધ્યયન સમભાવના સૂક્ષ્મ પ્રકાશથી કરવાની જરૂર તેટલી જ છે. એ અધ્યયન હોય તો જ પાત્રસ્વભાવની કૂંચી હાથ આવી સકે. જૉર્જ ઍલેક્ઝાંડર પોતાના "The Stage as a Profession" નામના નિબન્ધમાં કહેછે:—

"If you would be an actor, study Nature, learn to hold up the mirror—That is the whole

duty of acting. Study her in the streets, in the drawing room, in the assembly, get at her secrets and her manifestations of them; learn to demonstrate them, reproduce them, repeat them; go into the solitude and meditate them, practise her expression, remember her accent, make her live in you again."

"ત્હમારે જો નટ થવું હોય તો પ્રકૃતિનો અભ્યાસ કરો, (પ્રકૃતિનું) દર્પણ બીજાઓ આગળ ધરતાં શીખો—અભિનયનું આખું કર્તવ્ય જ એ છે. નગરમાર્ગમાં, દિવાનખાનામાં, સભામાં મળેલા મંડળમાં, સર્વમાંથી મનુજપ્રકૃતિનું અધ્યયન કરો; એ પ્રકૃતિનાં રહસ્ય શોધી કાઢો અને એ રહસ્યનાં પ્રકટીકરણો પ્રાપ્ત કરો; એ રહસ્યોનું પ્રદર્શન કરતાં, પુનઃ ઉત્પન્ન કરતાં, કહી બતાવતાં શીખો; નિર્જન પ્રદેશમાં જઈ એ રહસ્યો ઉપર ચિન્તન કરો; પ્રકૃતિમાં પ્રગટ થતી મુખચ્છાયાનો અભ્યાસ કરો, ત્હેમાં જણાતા સ્વરોચ્ચાર સ્મરણમાં રાખો, પ્રકૃતિને ત્હમારામાં પુનઃસજીવ થયેલી બતાવો."

માનવ પ્રકૃતિનો અભ્યાસ કરવામાં વ્યક્તિના અભ્યાસની પદ્ધતિને બદલે વ્યક્તિગત સામાન્ય સ્વરૂપના અભ્યાસની પદ્ધતિ સ્વીકારવી જોઇયે. ઉદાહરણ તરીકે એકાદ લશ્કરી સિપાઈનું સ્વરૂપ ભજવવું હોય તો માત્ર એક સિપાઈના સ્વભાવનું અધ્યયન કર્યાથી માત્ર ત્હેની વ્યક્તિરૂપ છબિ જ મળશે; સિપાઈ તરીકેના ગુણોની સાથે ત્હેના જાત્યના ગુણો પણ ભળશે. તે માટે જુદા જુદા સિપાઇયોના સ્વભાવનું અવલોકન કરી સર્વમાં સામાન્ય રૂપે રહેલા સિપાઈપણાના ગુણોનું ગ્રહણ કરી એક આદર્શરૂપ સિપાઈનું સ્વરૂપ સાધવું જોઇયે. આ રીત્યના અભ્યાસથી દરેક સ્વરૂપના તાત્ત્વિક અંશો પકડી આનુષંગિક અંશોનો ત્યાગ થઈ સકશે. આમ વ્યક્તિ-

સ્વરૂપ નહિં પણ વ્યક્તિગત જાતિસ્વરૂપ પ્રગટ કરવાનું જ કામ નટનું છે. પછી અમુક વિશેષ પાત્રનાં વિશેષ લક્ષણોને વિશે એ અપવાદ સ્વીકારાશે જ.

વળી એક સ્થળે એ કહેછે:—

" Learn her (Nature's) myriad ways of walking, of talking, of being and of doing; let nothing seem too trivial, nor too hard. "

" પ્રકૃતિમાં પ્રગટ થતા ચાલવાના, બોલવાના સ્થિતિના, કૃતિના હજારો પ્રકાર શીખો; કશું પણ અતિક્ષુદ્ર અથવા અતિ કઠિન છે એમ ના માનશો. "

પ્રકૃતિનું આમ ઝીણામાં ઝીણી તેમ, મ્હોટામાં મ્હોટી બાબતોનું અધ્યયન કર્યાથી જ અભિનયમાં પ્રકૃતિ જોડે સામ્ય સધાશે. અને તેમ કરવામાં અભિનયકલાનો વિલક્ષણ આનન્દ સમાયોછે; તે બતાવતાં વળી એ કહેછે:—

" It is in the nearer approach to Nature's great self, great in all large and all **small** things, that the joy, the full-flowing joy of acting lies, and only they who can feel this can ever hope to succeed. And I myself doubt if there be any exultation so great as that of the supreme moment of the actor. "

" પ્રકૃતિના મહાન્ સ્વરૂપની-સર્વ મ્હોટી તેમ જ ન્હાની વસ્તુઓમાં રહેલા મહાન્ સ્વરૂપની-વધારે સમીપ આવવામાં આનન્દ, અભિનયનો પૂર્ણ પ્રવાહ વાળો આનન્દ, સમાયછે; અને આ આનન્દ જેઓ અનુભવી સકે તેઓ જ વિજયી થવાની આશા રાખી સકે. અને મ્હને તો એમ જ લાગેછે કે નટની અભિનયની ઊંચી સાધનાના ધન્ય ક્ષણ જેવો બીજો મ્હોટો ઉલ્લાસ ભાગ્યે જડશે. "

માનવપ્રકૃતિનો અભ્યાસ સારા નટોના સ્વભાવબંધારણમાં જ હંમેશાં હોયછે. Solly (સૉલી) કેટલાક દાખલા આપેછે તે નોંધવા લાયક છે. સોલી પોતે એક વાર હૉરેસ વિગન (Horace Wigan) જોડે કોઇક ઓળખીતાઓ વિશે વાત કરતો હતો તે વખતે સોલીએ કહ્યું:—" ત્હમે એ લોકોનું સ્વભાવનિરીક્ષણ બારીકાઇથી કર્યું જણાયછે." એટલે વિગન બોલ્યો:—" Ah! my boy, it is my trade." (" અરે બચ્ચા, એ તો મ્હારો ધંધો જ છે.") સોલી કહેછેઃ નટને વિશે એક ખાસ વચન લાગૂ પડેછે. તે એ કે–" Mediocrity can talk, but it is for genius to observe." (" સાધારણ શકિતવાળા બોલી સકે, પણ અવલોકન કરવું એ પ્રતિભાશાલીનું લક્ષણ છે.")

ઍડમંડ કીન (Edmund Kean) વિશે સોલી કહેછેઃ

" His fine power of perception, alive and susceptible to the most delicate and evanescent characteristics of humanity, was one of the greatest features of his genius. Wherever he was, he was all eye, all ear; every thing around him, or wherever he moved, fell within his cognizance."

(" હેની પ્રતિભાનું મ્હોટામાં મ્હોટું લક્ષણ એક એ હતું કે અવલોકનની શક્તિ હેની તીવ્ર હતી, માનવસમૂહનાં સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ અને સત્વર સરકી જાય હેવાં સ્વભાવલક્ષણો જોવાને હમેશ એ શક્તિ જાગૃત રહેતી અને એ સ્વભાવલક્ષણોથી અતિ સૂક્ષ્મ રીતે આકર્ષાતી. જે જે સ્થળે એ જતો, તે તે સ્થળે હેનાં નયન, હેના શ્રવણ, અત્યન્ત વેગથી વ્યાપૃત રહેતાં; હેની આસપાસની સર્વ વસ્તુઓ હેના નિરીક્ષણમાં આવતી હતી.")

ગેરિક (Garric) વિશે મિ. જૉન મોર્લી (Mr. John

Morley)–હવે લોર્ડ મોર્લી (Lord Morley)–નું નીચેનું વચન સોલી ઊતારેછેઃ—

" In some of the last pages that he wrote Burke refers to his ever dear friend Garrick, dead nearly twenty years before, as the first of actors, because he was the acutest observer of human nature that we had ever known."

(" પોતાનાં છેવટનાં લખાણોમાં એક સ્થળે બર્ક, લગભગ વીસ વર્ષ ઉપર ગુજરી ગયેલા પોતાના સદાના પ્રિય મિત્ર ગેરિક વિશે કૂહેછે કે એ નટોમાં ઉત્તમ હતો ત્હેનું કારણ એ જ કે મ્હેં જાણેલા સર્વ મનુષ્યોમાં એ (ગેરિક) માનવ સ્વભાવનો સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ અવલોકન કરનારો હતો."

પ્રકૃતિનો અભ્યાસ કર્યાથી આમ પ્રકૃતિની સમીપ અભિનયને લઈ જવાની શક્તિ આપણે જોઈ. એ અભ્યાસ બાહ્ય માનવસૃષ્ટિમાં કરવાનું ઉપર બતાવ્યું. પરંતુ એ જ સૃષ્ટિનું પ્રતિબિમ્બ મહાસમર્થ નાટકકારોના ગ્રન્થોમાં પણ વિલક્ષણ સબળતાથી અને જુદા જ પ્રકારની છાયામાં પડેછે, તેથી હેવા ગ્રન્થોનો અભ્યાસ પણ આ સાધનમાં આવશ્યક છે. એ બતાવવાને વળી એ કહેછેઃ—

" Steep yourself in Shakespear. For—say I—human nature exists in works of such great masters even better than in life—because ready idealized."†

" શેકૂસ્પીઅરના ગ્રન્થોમાં ત્હમે પોતાને પરિપ્લાવિત કરો. કેમકે–હું કહુંછું–હેવા મહાન્ આચાર્યોની રચનાઓમાં મનુજપ્રકૃતિ

† Mr. George Alexander at Manchester Athenium. Bombay Gazette of 9th Nov. 1918

વાસ્તવિક જીવન કરતાં વધારે સરસ રૂપે રૂહેછે. કેમકે એ રચના- ઓમાં એ ભાવનામય રૂપમાં તૈયાર જ હોયછે. ”

અર્થાત્ વાસ્તવિક જીવનનો અભ્યાસ કરતાં હેમાં જણાતાં પ્રકૃતિનાં રૂપોમાંથી ભાવનામય સ્વરૂપ નટને પોતાને ખેંચી કાઢવાનો વ્યાપાર આવશ્યક છે, તે વ્યાપાર આ સમર્થ આચાર્યોએ પોતાની રચનાઓમાં જ કરેલો હોવાને લીધે, એટલો વ્યાપારક્રમ નટને ભરવાનો બચેછે. પરંતુ આ સમર્થ રચનાઓનો અભ્યાસ તે વાસ્તવિક જીવનના અભ્યાસની પૂરવણી તરીકે જ ગણવાનો છે. નહિં તો નટનામાં પોતાનામાં અવલોકન, અવલોકનને બળે રહસ્યદર્શન, તે પછી ભાવનામય કલ્પના વ્યાપાર, અને તે સર્વથી પ્રેરિત અનુ- કરણ એ અંગોની સાધના થવી અશક્યવત્ બનશે.

મનુજપ્રકૃતિનો વિશાળ અભ્યાસ કર્યાથી પ્રતિભાયુક્ત નટમાં એક ગુણ પ્રવિષ્ટ થાયછે. તે નાનારૂપતા.

(નટની નાનારૂપતા).

અમુક પ્રકારના પાત્રસ્વભાવનો જ અભિનય કરી સકે એમ નિયન્ત્રણ ના રૂહેતાં જુદી જુદી સ્વભાવમુદ્રાનો અભિનય કરવાની શક્તિ સંપાદન કરવી એ કઠણ કામ છે. અભિનયકલાનું પરલક્ષી સ્વરૂપ આ નાનારૂપતાની શક્તિમાં વિશેષ સ્ફુરી આવેછે. જેમ પરલક્ષી કલાશક્તિ તથા તે સંબન્ધી સમભાવ વિશેષ તેમ નટમાં નાનારૂપતાનું સામર્થ્ય વિશેષ આવશે. સર્વ સમર્થ નટોમાં એ નાનારૂપતા હોયછે જ એમ નથી. ભરતખંડમાં પૂર્વકાળે પ્રખ્યાત થયેલો કલહકન્દલ નામનો નટ રૌદ્ર, બીભત્સ, ભયાનક અને અદ્ભુત રસના અભિનયમાં કુશળ ગણાતો હતો. આટલી નાનારૂપતા ઓછી નથી. યૂરોપના નટવર્ગમાંના સમર્થ નટોની નાનારૂપતા વિશે અવલોકન કરવું ઉપયોગી થઈ પડે એમ છે. પરંતુ એ પ્રશ્નમાં વધારે ઊનરી વિસ્તાર કરવાની જરૂર નથી. યૂરોપમાં કરુણરસનાં અને હાસ્યરસનાં નાટકોને પોતાનો ભિન્ન ભિન્ન વિષય કરનાર નટવર્ગના વિભાગ વખતે હશે. પરંતુ હેમાંના

કેટલાક બંનેમાં વધતું ઓછું કૌશલ ધારણ કરનારા પણ ગણાયાછે. અમદાવાદમાં આજથી ૩૦ કરતાં વધારે વર્ષ ઉપર એક અંગકસરતનો ખેલ કરનાર હુરજીલો નામનો આવ્યો હતો. તે કેટલાક વેશ ભજવતો હતો; એ રસિક સ્ત્રીનો વેશ તદ્રૂપ ભજવતો હતો; છતાં હાસ્યરસજનક મારવાડી ભીખારણ બનીને આવતો તે પણ તદ્રૂપ અને કોઇ જાણે નહિં કે પેલી રસિક સ્ત્રી થનારો તે અને આ એક જ પુરુષ. આ એક ન્હાનું સરખું ઉદાહરણ નાનારૂપતાનું છે. વિશેષ કલાવિધાનની વાત હેમાં ન્હોતી.

તદ્રૂપવેશ.

નટની કલામાં જે માયારચના—સ્વભાવાલેખનમાં થાયછે ત્હેને પુષ્ટિ આપવાનું બાહ્ય સાધન તદ્રૂપ વેશ એ એક છે. પ્રાચીન ભારતમાં આ કળા કેળવાયલી હશે એમ 'પ્રિયદર્શિકા'માંનો વૃત્તાન્ત પાછળ જોઈ ગયા છિયે તે ઉપરથી જણાયછે. મનોરમા નામની સ્ત્રી રાજાનો વેશ લેછે અને રાજા હેની જગાએ ગુપ્ત રીતે આવ્યો તે વાસવદત્તા અને પ્રિયદર્શિકાને ખબર પણ પડી નહોતી. હમણાં ઉપર હુરજીલાના મારવાડણના વેશની વાત કહી તે વેશમાં પણ તદ્રૂપ વેશચ્છલ ઉત્તમ પ્રકારનું થતું.

પરંતુ આ તદ્રૂપવેશની કલા પાશ્ચાત્ય દેશોમાં બહુ ઝીણી રીતે અને વિશિષ્ટ રીતે કેળવાઇછે. સર હેનરી અર્વિંગ પ્હેલા ચાર્લ્સને અથવા કાર્ડિનલ રિશલ્યૂને મળતી પોતાની મુખરેખાઓ બહુજ અદ્‌ભુત રીતે બનાવતો. તેમ જ જેરેમી ડિડલર જેવો વેશ એક છેડે અને બીજે છેડે લિયરરાજાનો વેશ એમ બધા વેશાન્તરમાં તદ્રૂપતા આણી સકતો. મિસ એલેન ટેરી વૃદ્ધવયની છતાં પોર્શિયાના વેશમાં નવયૌવના જેવી તદ્રૂપ જણાયછે. બીરબોમ ટ્રી આ કળામાં બહુ કુશળ મનાયછે, અને ફૉલ્સ્ટાફ્‌ની વેશરચનામાં તો છલરચનાનો પરમ વિજય કરી દેછે. આ રીતે અનેક નટ નટીનાં દૃષ્ટાન્ત વેશરચનાની તદ્રૂપતાનાં મળેછે.

પરંતુ આ વેશરચનાને સંબન્ધે બે મુખ્ય વાતો ધ્યાનમાં રાખવાની છે. એક તો એ કે વેશરચના હેવી ચાતુર્યથી થવી જોઇયે કે રંગભૂમિ ઉપરના દીવાના પ્રકાશમાં તથા પ્રેક્ષક વર્ગના સ્થાનને અન્તરેથી જોનારને નટની મુખરેખાઓ સ્વાભાવિક જેવી જણાય. નહિં તો કૃત્રિમતા આવવાની. આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર નાટ્ટગૃહની રચનામાં ખામીને લીધે તેમ જ નટની વેશરચનામાં અકુશલતાને લીધે અનેકવાર એ વેશની તદ્રૂપતા તો સિદ્ધ નથી જ થતી, માયારચનાનો પ્રભાવ તો નથી જ પ્રગટતો, પણ ઉલટી હસવા જેવી કૃત્રિમ વર્ણાદિકની રચના મુખ ઉપર જણાઈ આવેછે. આથી પાત્રસ્વરૂપના અદ્વૈતનું પણ ભાન થવામાં વિક્ષેપ આવેછે.

તેમ જ, આ વેશરચનામાં મુખરેખાઓ સાધવાને માટે રંગનો હદ પાર ઉપયોગ કર્યાથી હૃદયની અંદરના ભાવસંચલનને પરિણામે મુખમુદ્રા ઉપર થતા વર્ણાદિકના ફેરફારનું દર્શન થવામાં અંતરાય આવેછે.

બીજી વાત એ છે—અને તે બહુ મ્હોટા મહત્ત્વની છે—કે આ તદ્રૂપ વેશરચનાને અનુચિત મહત્ત્વ આપી નાટકકલાનું સર્વસ્વ તત્ત્વ જ હેને ઠરાવી દેવું ના જોઇયે. ખરું તત્ત્વ તો સ્વભાવ-મુદ્રાનું જ છે; પાત્રસ્વરૂપથી નટ જો પૂર્ણ રીતે વ્યાપ્ત હશે તો પોતાનાં ચલનવલન, શબ્દોચ્ચાર, સ્થિતિવૃત્તિ વગેરે વડે જ મુખ્ય ચિત્ર ઊભું કરી સકશે, અને ત્હેમાં વેશરચનાનાં બાહ્ય સાધનો બહુ થોડાં જ જોઇશે. માત્ર વેશરચનાથી અભિનયનું કલાવિધાન બનતું નથી. અભિનયનાં આવશ્યક અંગ—પાત્ર સ્વભાવને યોગ્ય વચન, સ્વરવિકાર, ભાવોદ્રેગનાં દર્શન વગેરે—હોય તો જ પૂર્ણ નાટ્યાનુ-કરણ થવાનું. નહિં તો તો કેવળ ચતુર વેશરચના,—બહુરૂપીઓ કરેછે હેવી—થઈને તેટલે જ અટકશે.

આ તત્ત્વનો અનાદર કરી વેશરચનાને મહત્ત્વ આપવાનો

પ્રચાર ઇંગ્લાંડમાં થવાને લીધે કેટલાક લેખકો એ કળાની વિરુદ્ધ સખત શબ્દોમાં લખતા જણ્યાછે. પરંતુ આ વિષયમાં પણ વેશ-રચના અને ખરો સ્વભાવાભિનય એ બેમાં યોગ્ય પ્રમાણ સચવાય એ જ ઇષ્ટ છે. અને સર હેનરી અર્વિંગ, મિસ એલેન ટેરી, વગેરે જેવાં કલાભિજ્ઞ નટનટીઓએ એ જ ધોરણ સાચવ્યાંછે.

પ્રકરણ ૫ મું.

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ.—ચાલૂ)

(અંગવિક્ષેપ). અભિનયકલામાં ભાવાનુભવનું તત્ત્વ આવશ્યક આપણે જોયું. તે ભાવ નટ અનુભવેછે એ જણાય શી રીતે? જેમ સહજ જીવનમાં આપણા હૃદયભાવનાં પરિણામ તરીકે મુખમુદ્રાના વિકાર, અંગ-વિક્ષેપ (હસ્તાદિકના) વગેરે ઉત્પન્ન થાયછે, તેમ જ કલાવિધાયક નટના અભિનયમાં અનુભવેલાં ભાવસંચલનોને પરિણામે અંગવિક્ષેપાદિ-ઉત્પન્ન થાયછે. તેમ થાય ત્હારે જ અભિનય સ્વાભાવિક બને. પરંતુ આ વિષયમાં કેટલાંક તત્ત્વો તથા ધોરણો સ્વાભાવિક રીતે કલાવિધાનમાં પ્રવર્તવાં જોઇયે. ત્હેનું દર્શન કરિયે.

(અંગવિક્ષેપની અનુરૂપતા) ભાવ સંચલનનું પરિણામ અંગવિક્ષેપ છે, એ તત્ત્વમાંથી જ ફલિત થાયછે કે એ અંગવિક્ષેપોમાં (૧) અનુરૂપતા અને (૨) મિતોપયોગ એ ગુણો હોવા જોઇયે. અનુરૂપતા એટલે જે ભાવસં-ચલન અને ત્હેના નિદર્શક શબ્દો હોય ત્હેને અનુકૂળ અંગવિક્ષેપ થવો જોઇયે, અર્થહીન ન થવો જોઇયે. શેક્સ્પીઅરે, હેમલેટે ગર્ભાઙ્ક ભજ-વનારા નટોને ઉપદેશ આપ્યોછે તે સ્થળે હેની કને એક ઉત્તમ તત્ત્વ નિદિષ્ટ કરાવ્યુંછેઃ—" Suit the action to the word, the

word to the action" "અંગવિક્ષેપને શબ્દ જોડે અને શબ્દને અંગવિક્ષેપ જોડે મળતા રાખો." અર્થાત્ જેથી ઇષ્ટ ભાવ, અર્થ, સૂચવાય નહિં અને બીજા જ ભાવાદિક સૂચવાય, હેવા અંગવિક્ષેપ ત્યાજ્ય ગણવા.

(પુરોગામી અંગવિક્ષેપ).

આ ધોરણમાં એક ઝીણું કલાતત્ત્વ બીજું છે. તે એ કે શબ્દો અને અંગવિક્ષેપ બે એકી વખતે પ્રગટ ના થવા જોઇયે, પણ શબ્દની કાંઇક પૂર્વે અંગવિક્ષેપ આવે હેમાં કલાસ્વરૂપ સમાયુંછે. "The Actor's Art ના લેખકે કહ્યુંછે* તેમ—"While the mind of the actor must be in advance of his action and utterance, his action should be in advance of his utternace, not simultanious; so that while he should mentally 'suit the action to the word' he should really appear to suit 'the word to the action.'"

(શબ્દને અનુકૂળ અંગવિક્ષેપ કરવાનું વચન પ્રથમ છે તે ઉપરથી પ્રથમ ભાસ એમ થાય કે પ્રથમ શબ્દ ઉચ્ચારવા અને પછી અંગવિક્ષેપ કરવો, તે અનિષ્ટ અર્થ ટાળવા માટે ખુલાસો કરેછે કે:—) "નટના મનના વિચાર હેના શબ્દોચ્ચાર તથા અંગવિક્ષેપથી અગાડી જવા જોઇયે, પરંતુ હેના અંગવિક્ષેપ તો શબ્દોચ્ચારની પણ આગળ આવવા જોઇયે, બંને એકકાલીન ના થવા જોઇયે; અર્થાત્, પોતાના મનમાં શબ્દોને અનુરૂપ અંગવિક્ષેપ ગોઠવવા, (એટલે મનમાં પ્રથમ શબ્દ અને પછી અંગવિક્ષેપ એ ક્રમ ભલે હો), પણ પ્રત્યક્ષ આચારમાં તો પ્રથમ પ્રદર્શિત કરેલા અંગવિક્ષેપને અનુરૂપ (પછીથી ઉચ્ચારેલા) શબ્દો આણતા જણાવું જોઇયે."

* P. 44.

આ ઝીણી કક્ષારચનાથી પ્રેક્ષકના ધ્યાનને સંલગ્ન કરવાનું અસાધારણ પરિણામ ઉત્પન્ન થાયછે. પ્રથમ પુરોગામી અંગવિક્ષેપ આવે; પછી પ્રેક્ષકના મનમાં એક જાત્યનો તર્ક ઉત્પન્ન થાયછે. કે હવે પછી આવનારા શબ્દો એ ચેષ્ટાને સંવાદી બનશે કે કેમ, પછી એ બે સેકંડ અનિશ્ચયની ઉત્કંઠામાં જાયછે; અને અંતે શબ્દોચ્ચારણ થાયછે એટલે સંવાદજનિત સંતોષ થાયછે. હાનું ઉદાહરણ "The Art of Acting" માં આપ્યુંછે.* ગોલ્ડસ્મિથ Clairon (કલેઇરોન) નામની એક ફ્રેંચ નટીના અભિનયનું વર્ણન આપતાં કહેછેઃ—

"એ પ્રથમ બોલેછે ત્હારે હેના હાથ અને જીભ કદી પણ સાથે ઊંપડતાં નથી; પરંતુ હસ્તવિક્ષેપ પ્રથમ આવી આપણને વચન માટે તૈયાર કરી રાખેછે. કેટલીક વાર એ મૌનયુક્ત છતાં વાણીપૂર્ણ શરીર સંસ્થિતિથી આરમ્ભ કરેછે; પણ કદી પણ હાથ, આંખ્યો, મસ્તક અને અવાજ એ બધા સાથે એકદમ ધસતી નથી. આ સાદી રીત્યના આરમ્ભથી વૃત્તાન્તમાં ભાવને ક્રમે ક્રમે આરોહણ કરવાનું સામર્થ્ય મળેછે.

(સ્તંભ).

અંગવિક્ષેપને સંબન્ધે એક બીજું ચાતુર્ય અસરકારક બનેછે. તે અંગવિક્ષેપની સ્તબ્ધતા; સ્તંભ. કેટલાક ભાવને પ્રસંગે, જેમકે આકસ્મિક શોકનો વજ્રાઘાત, આશ્ચર્ય, નિર્વેદ, વગેરે ભાવ નટના ઉપર હુમલો કરે, તે વખતે કાંઇ પણ અંગવિક્ષેપ વિના, શબ્દ પણ ઉચ્ચાર્યા વિના, માત્ર સ્તબ્ધ બનીને વિલક્ષણ સ્થિતિમાં ઊભા રૂહેવામાં જે અભિનયસામર્થ્ય પૂરાયછે તે કોઇ પણ અંગસંચલનોમાં નહિં સંભવે.

---

* Pp. 52–53.

અનુરૂપ અંગવિક્ષેપ હોય એટલેથી બસ નથી. અંગવિક્ષેપ અર્થવાળા હોય પરંતુ અધિક હોય તે પણ

(અંગવિક્ષેપનો મિતોપ-યોગ). દૂષણુ છે. એક ફ્રેંચ પ્રોફેસર, M. Dupont Vernon (મોંશર ડ્યૂપોં વેર્નોં), કહેછે:–

"Gesture is a language to express ideas **that are not written,** that is those delicate, almost impalpable thoughts and shadows of thoughts for which words are too coarse and inefficient."

"અંગચેષ્ટા **એ શબ્દમાં ન લખાયલા** વિચારો દર્શાવવાની ભાષા છે, એટલે કે, જે દર્શાવવાને શબ્દો અસમર્થ છે અને સ્થૂલ છે હેવા સૂક્ષ્મ, લગભગ અલક્ષ્ય, વિચારો અને વિચારોની છાયાઓ દર્શાવવાની ભાષા છે."

આ ઉપરથી હમણાં કહેલા અનુરૂપતાના ધોરણને બાધ નથી આવતો. શબ્દની વ્યંજનામાં જે ભાવસંચલનો, વિકારો સૂચિત થાયછે, તે અનુક્ત, અવાચ્ય, વિચારો દર્શાવવાનું કાર્ય જ અંગ-ચેષ્ટાનું અહિં કહ્યું જણાયછે. અને માટે જ એ ચેષ્ટાઓ અધિક હોય તો હેમનું સામર્થ્ય ઘટેછે. અભિનયકલા તે કાંઇ અનેકાર્થ કાવ્ય જેવી રચના નથી કે હેમાં એક ભાવ માટે એક કરતાં વધારે અંગવિક્ષેપ વપરાય.

ઇંગ્લાંડના નટવર્ગ કરતાં ફ્રાન્સના નટવર્ગમાં અંગવિક્ષેપના મિતોપયોગનો વધારે આદર થાયછે એમ Solly (સોલી)ના પુસ્તક ઉપરથી જણાયછે. હેણે મિસિસ કેન્ડલ (Mrs. Kendal) નું એક વચન ઉતાર્યુંછે:—"With us it is more art than nature; with the French it is more nature than art." ("આપણા અંગ્રેજ નટોમાં અંગવિક્ષેપ તે પ્રકૃતિ કરતાં

કલાના આકારમાં વધારે જણાયછે; ફ્રેંચ નટોમાં કલા કરતાં પ્રકૃતિના રૂપમાં વધારે પ્રગટ થાયછે. ").

સૉલી ફ્રેન્ચ પ્રોફેસર ડ્યૂપેાં-વેર્નોંનો મત દર્શાવેછે, જ્હેમાં એક પ્રખ્યાત નટીનું ઉદાહરણ આપ્યુંછે. હેણે એક નાટકના એક આખા અંકમાં માત્ર બે જ અંગવિક્ષેપ કર્યા હતા; તે વખતે એક સાધારણ નટ સાથે જોવા બેઠો હતો તે મોંશ્યર ડ્યૂપેાં વેર્નોંને કહેવા લાગ્યો:—

" What kind of an actress is it that doesn't move ? "

(" આ તે કે'વી નટી કહેવાય ? લગાર પણ સંચલન કરતી નથી ?).

મોંશ્યર ડ્યૂપેાં-વેર્નોંએ ઉત્તરમાં પૂછ્યું:–" Does she move you. ? " (" એ નટી ત્હારા હૃદયમાં સંચલન ઉત્પન્ન કરેછે ખરી ? ") ઉત્તર મળ્યો:–" Yes, certain. " (" હા, નિ:સંશય. ") એટલે પેલાએ કહ્યું:–" Well, my friend, that's a great thing. " (" ભલે ત્હારે, એજ મ્હોટી વાતછે.")

એ જ પ્રોફેસરના મત નીચે પ્રમાણેના સૉલીએ ટાંકયાછે:—

" The actor must often express ideas which are not written and he can only do so by looks and gestures. And do you know on what condition a gesture can be good ? It is when it is appropriate to the written ideas and completes them. Do you know when it can be sublime ? It is when it takes the place of ideas not written."

(" જે ભાવવિચારાદિ નાટકગ્રન્થમાં લખેલા નથી તે નટે અનેકવાર દર્શાવવા પડેછે, અને તે મુખમુદ્રા અને અંગવિક્ષેપથી જ

દર્શાવી સકાય. અને અંગવિક્ષેપ સુઘટિત થવા માટે આવશ્યક મર્યાદા શી છે તે જાણોછો? અંગવિક્ષેપ સુઘટિત ત્યહારે જ થાય કે જ્યહારે તે લખેલા ભાવવિચારાદિકને અનુરૂપ હોય અને ત્હેમની પરિપૂર્તિ કરનારા હોય. અંગવિક્ષેપ ઉન્નત ગુણવાળો ક્યહારે થઈ સકે તે જાણોછો? એ ત્યહારે જ થઈ સકે કે જ્યહારે તે અલિખિત ભાવાદિકનું સ્થાન લે."

પરંતુ આ છેવટના સિદ્ધાન્ત પ્રમાણે તો કેવળ બ્હારના, ગમે તેમ આણેલા, ભાવાદિક માટે ગમે તેમ, વધારે પડતા, અંગવિક્ષેપને પણ પ્રવેશ મળી જશે; આ પરિણામ રોકવા માટે એ પ્રોફેસર ઉમેરેછે:—

"But it is essential that gesture should only be used when necessary, or at any rate useful. It is above all necessary that it shouid not disturb the spoken language by a disagreement, that it should not weaken its force by attracting the eye to the detriment of the ear; it is necessary, in a word, that it should be a precious reserve, and that one should only bring into action, like every reserve, at the opportune moment to take the place of words, to sustaine the idea, or to decide by a supreme effort the winning of a battle."

("પરંતુ એ તત્ત્વભૂત વાત છે કે ખરેખરી જરૂર હોય ત્યહારે જ, અથવા કાંઈ નહિં તો ઉપયોગી થવાનો સંભવ હોય ત્યહારે જ, અંગવિક્ષેપનો સ્વીકાર કરવો. સર્વોપરિ આવશ્યકતા એ છે કે બોલેલાં વાક્યો જોડે વિરોધમાં આવીને ત્હેમાં અંગવિક્ષેપે ભંગ ના પાડવો જોઇયે; શ્રવણેન્દ્રિયને હાનિ પ્હોચાડીને દર્શનેન્દ્રિયને આ-

કર્ષવાથી અંગવિક્ષેપે વાણીનું બળ શિથિલ ના કરવું જોઇયે; ટૂંકામાં એ કે અંગવિક્ષેપ તે એક કીમતી પાછળ સાચવી રાખેલા લશ્કર જેવો ગણવો જોઇયે, અને હેવા લશ્કરની પેઠે જ, ભાવવિચારને પુષ્ટિ આપવા માટે અથવા સર્વોપરિ પ્રયત્નબળે યુદ્ધમાં વિજય નિશ્ચિત કરવા માટે, વાણીનું સ્થાન લેવાને ખરી તકે જ અંગવિક્ષેપનો વ્યાપાર થવો જોઇયે.")

મિતોપયોગના પેટામાં બે પ્રકાર બીજા આવેછે:-(૧) નિગ્રહ અને (૨) યોગ્યતા. નટ પોતાના અભિનયમાં

(નિગ્રહ તથા યોગ્યતા). અંગચેષ્ટાનો વ્યાપાર ઉચિત નિયંત્રણમાં રાખી કામ જેટલી જ ચેષ્ટાઓ વાપરેછે. અને બાકીની સંરક્ષણ કરી રાખી મૂકેછે, સંગ્રહ કરેલા ભંડારમાં સાચવી રાખેછે, ત્યહારે નિગ્રહનું બળ ઉત્પન્ન થાયછે. ફેનિલોં (Fenelon) કહેછે:—

" It is not natural to be always using gestures in speaking; one should move the arms because one is animated but **should not move them in order to appear animated.**"

" બોલતી વખત હમેશાં અંગવિક્ષેપ કરવા એ સ્વાભાવિક નથી; આપણે જોસમાં આવ્યા હોઇયે માટે હાથ હલાવવા તે બરોબર છે, પણ **જોસમાં આવ્યા છિયે એમ દેખાડવા માટે હાથ ના હલાવવા જોઇયે.**"

આ વચનમાં અત્યન્ત અર્થભાર ભરેલોછે. માટે અંગવિક્ષેપનું વલણ નિગ્રહ તરફ, મિતવ્યવહાર તરફ રહેવું જોઇયે. એક ફ્રેંચ શિક્ષકે કહ્યુંછે:

" જેમ જેમ અંગવિક્ષેપ વધારીશું તેમ તેમ એ માલ વિનાના બનશે. "

Lewes (લ્યૂઇસ) કહેછે:—

" In art simplicity is economy, not meagreness: it is the absence of superfluities, uot the suppression of essentials. "

"કલાવિધાનમાં સાદાઈ તે મિતવ્યય છે, અસાર તનુતા તે નહિં. અધિક, ફાલતુ અંશોનો ત્યાગ હેમાં મિતવ્યય આવેછે, આવશ્યક તત્ત્વોના શમનમાં નહિં."

વળી કહેછે:—Gestures to be effective must be significant, and to be significant they must be rare. "

"અંગચેષ્ટાઓ સૂચક હોય તો અસરકારક બને, અને સૂચક થવા માટે એ વિરલ હોવી જોઇયે."

નિગ્રહમાં એક પ્રકારનું ગૂઢ બળ રહેલું છે. બળનું પ્રદર્શન–વાણીથી અથવા ક્રિયાથી–કરવામાં બળનું મહત્ત્વ હલકા લોકો જ માનેછે. તેમ વળી અનેક વેળા અંગવિક્ષેપ તે બુદ્ધિની–બુદ્ધિપ્રેરિત વાણીની–અશક્તિનું ચિહ્ન બનેછે. આપણે ઘણીવાર જોયુંછે કે જે વાત શિક્ષિત અને સંસ્કાર પામેલો બુદ્ધિમાન્ મનુષ્ય માત્ર વાણી અને મુખમુદ્રાથી સબળ રીતે કરી સકેછે, તે દર્શાવવા માટે સાધારણ વર્ગના અશિક્ષિત અથવા અર્ધશિક્ષિત અને અસંસ્કારી માણસો હાથના અનેક વ્યર્થ ચાળા કરી મથેછે.

નિગ્રહની સાથે જોડાયલો ગુણ યોગ્યતાનો છે. નિગ્રહથી રોકતાં બાકી રહેલા અંગવિક્ષેપ કરવા તે પણ કેટલી હદમાં કરવા એ 'યોગ્યતા' નો વિષય છે. અનુરૂપ અંગવિક્ષેપ કરવા પણ તે કેટલે ક્રમે અટકાવી રાખવા એ આ ગુણથી નિશ્ચિત થાયછે.

અંગવિક્ષેપના મિતોપયોગ વિશેનાં ઉપરનાં તત્ત્વોનો સાર શેક્સ્પીઅરે હેમ્લેટ કને કહેવડાવ્યોછે. નટોને ઉપદેશ કરતાં એ કહેછેઃ—

" Nor do not saw the air too much with your hand, thus; but use all gently; for iu the very torrent, tempest, and, as I may say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags; × × × × × × × I wouid have such a fellow whipped for over-doing Termagant, it out-herods Herod; pray you, avoid it. "

(Act. III Scene ii.)

(" તેમ ત્હમારા હાથ વડે જાણે હવાને ખૂબ વ્હેરી નાંખતા હો-આમ, આમ-તેમ પણ ના કરશો; પણ તદન મૃદુતાથી હેનો ઉપયોગ કરજો, કેમકે ત્હમારા ભાવોદ્રેકના ધસતા પ્રવાહમાં, વાવાઝોડામાં, અને તોફાનમાં, ત્હમારે હેવી સમધારણ વૃત્તિ મેળવવી અને પેદા કરવી જોઇયે કે તેથી એ ભાવોદ્રેકમાં સુંવાળાપણું આણે. ખરે, કોઇ પ્રચણ્ડ નટને ભાવના કકડે કકડા, ચીંથરે ચીંથરાં, કરી નાંખતો જોઉંછું તો મ્હારા આત્માના ઊંડાણ સુધી ખેદ થાયછે. હેવા માણસને ટર્મેગન્ટ અને હીરોડના કરતાં પણ ચઢી જવા માટે હું તો ચાબૂકના માર મરાવું. "

" પ્રકૃતિની વિનીતતાનું ઉલ્લંઘન ના કરવું"-હેમાં મિતોપયોગનાં બધાં અંગ આવી જશે. અને "હાથ વડે હવામાં કરવતની પેઠે વ્હેરવાનું કામ અત્યન્ત ના કરવું " એ અસ્વાભાવિક અધિકતાનું દૂષણ બતાવેછે. આ સર્વ માટે શિક્ષણ અન્ય કને લેવા કરતાં નટની પોતાની જ વિવેકશકિતને શિક્ષક બનાવવાનું ઠરાવેછે.

પાશ્ચાત્ય નટોમાં અંગવિક્ષેપના વિષયમાં નિર્દોષતા ન્હોતી. શેક્સ્પીઅરના વખતમાં અધિક અને અસ્વાભાવિક અંગવિક્ષેપ

પ્રચરિત હતા એ હેમ્લેટની ઉપરના નટોને કહેલી શિખામણ ઉપરથી જણાય જ છે. પરંતુ ખરાં તત્ત્વોની ઊંચી ભાવના તે વખતે જાણમાં હતી. તે પણ એ જ વચનોથી જણાઈ આવેછે. પાછળના વખતમાં ભિન્ન ભિન્ન નટોની ભિન્ન ભિન્ન ગુણાવગુણની સ્થિતિ હતી. બેટરટન પોતાના સમયના નટોમાં અપવાદ રૂપ હતો, અને અંગવિક્ષેપ અત્યન્ત થોડા કરતો; અને જે કરતો તે યથાર્થ કરતો. ગેરિક એથી ઉલટો હતો અને અધિક અંગવિક્ષેપ તરફ હેનું વલણ હતું. પરંતુ ફ્લુધન નામનો નટ તો અધિકતા અને અસ્વાભાવિકતાની પરાકાષ્ઠા કરતો. હેના મુખના ચાળા માંકડા જેવા થતા. "Langa" નામના નાટકમાં નીચેની પંક્તિયો છેઃ—

" He took it up;
But scarce was it unfolded to his sight
When he, as if an arrow pierced his eye,
Started, and trembling dropped it on the ground."

આ પંક્તિયો બોલતી વખત ફ્લુધન પ્રથમની પંક્તિ ઉચ્ચારતાં નીચો પડી જમીન ઉપરથી કાંઇ ઊચકતો હોય એમ ડોળ કરતો; અને ત્રીજી પંક્તિ બોલતાં પોતાની તર્જની પોતાની આંખ્યમાં ભોકવા જતો હોય તેમ ચાળા કરતો; Started શબ્દ બોલવાની સાથે પોતે ખૂબ જોસથી પાછો હઠતો અને બાકીનો ભાવ બતાવવાને અંગે અંગ ધ્રૂજતો અને હાથમાંથી પેલો કલ્પિત કાગળ ફેંકી દેવાનો ડોળ કરતો.

હાવા પ્રકારના ચાળા આપણી હાલની મુંબાઈ અને ગુજરાતની રંગભુમિ ઉપર ભરપૂર જોઇયે છિયે. કેટલીક દક્ષિણી નાટક મંડળીઓમાં તો એ દોષ જણાતો નથી. આજથી આશરે ૩૫ વર્ષ ઉપર 'ઇન્દ્રસભા' નું નાટક (?) મ્હેં જોયું ત્ય્હારે, આરંભમાં પડદો ઉપડતાં વાંત 'ઇન્દ્ર' રાજા પ્રગટ થઈ ગાતા દીઠાઃ—

"મૈં રાજા હું ઇસ કોમકા
ઔર ઇન્દર મેરા નામ,
બિન પરિયોંકી દીદસે
મુઝે નહિં આરામ"

તે વખત 'ઇસ કોમકા' કહેતી વખત નટ ચારે બાજૂ હાથ ફેલાવતો હતો; 'મૈં' અને 'મેરા' કહેતી વખત પોતાની છાતી ઉપર હાથ બતાવી પોતાનો નિર્દેશ કરતો હતો—જાણે રખેને પ્રેક્ષક ભૂલ્યમાં હેને બદલે બીજા કોઇને ગણી લે ! 'દીદ' (= દર્શન) શબ્દ વખત બે આંખ્યો તરફ બે આંગળિયો ધરતો હતો; અને 'નહિં આરામ'નો અભિનય પણ કાંઇક વિચિત્ર હસ્તવિક્ષેપથી જ બતાવતો હતો.

મેકરેડી નામનો અંગ્રેજ નટ આરમ્ભકાળમાં જરાક અધિક અંગવિક્ષેપ કરતો. પણ કવુઇનના ચાળા વિશે ટીકા થતી જોઇને, પોતાના એ જ જવાનીમાં વળગેલા દોષને હેણે કાઢી નાંખ્યો. પોતાના એક પત્રમાં એ દોષ સુધારવાને વાપરેલા ઉપાયો વર્ણવેછે તે જરાક નોંધાવા જેવા છે. પોતે જમીન ઉપર સૂઇ રહીને, અથવા ભીંત્ય સરસો સિદ્ધો ઊભો રહીને, અથવા બંને હાથને સજ્જડ બાંધી લઇને, પછી 'ઓથેલો,' 'લિયર,' 'હેમ્લેટ,' 'મેકબેથ' માંના અથવા જે'માં ખૂબ જોસ ભાવોદ્ગગની જરૂર હોય હેવા પ્રસંગોમાંનાં મ્હોટાં ભાષણોનો પાઠ કરતો.

કૃત્રિમ અને અધિક અંગચેષ્ટાનું મુખ્ય કારણ આત્મસંવેદન છે; પોતાનું સ્વરૂપ પાત્રનામાં વિલીન કરી દેનાર નટ ઘણું કરીને હમેશાં બરોબર અને સ્વાભાવિક અંગચેષ્ટા કરશે. આ તત્ત્વ વૉલ્ટેર (Voltaire) સંપૂર્ણ રીતે સમઝતો હતો, પોતાના એક કરુણરસ નાટક માટે એક જવાન નટીને એ તૈયાર કરતો હતો, તે વખતે અતિશય અંગવિક્ષેપની વૃત્તિ રોકવા માટે એ નટીના હાથ કાચા દોરા વતે બંને પડખાં સાથે બાંધી લીધા. આમ બંધાયલી રહીને

પોતાના વેશનો પાઠ શરૂ કર્યો, કેટલોક વખત સૂધી એ ધૈર્યથી ટકી રહી, પણ અંતે, પોતાના ભાવબળથી તદ્દન ઘસડાઈ જઈને કાચા સૂત્રનાં બન્ધન તોડી નાંખ્યાં અને હાથ ઊંચા કર્યાં. પોતે શિક્ષકની આજ્ઞા તોડી એમ માનીને ભયથી, એ કવિની ક્ષમા માગવા લાગી. એ સ્મિત કરતો હેને આશ્વાસન આપવા લાગ્યો અને દોષ નથી થયો એમ ખાત્રી કરી. એ અંગચેષ્ટા આ પ્રસંગે ઉત્તમ અને પ્રશંસનીય બની, કેમકે એ દાબી દબાઈ રહી નહિં.

(અંગવિક્ષેપમાં લાલિત્ય અને ગૌરવ)

અંગવિક્ષેપના બીજા બે ચારુતાસંપાદક ગુણ છેઃ—લાલિત્ય (grace) અને ગૌરવ (dignity). આ ગુણ અંગવિક્ષેપની સ્વાભાવિકતામાંથી ઘણે અંશે ઉદ્‌ભવ પામેછે, પરંતુ તેથી સ્વતન્ત્ર રૂપે વર્તેછે. કેટલીક વાર એમ બનેછે કે બધી અંગચેષ્ટાઓ સ્વાભાવિક હોય માટે લલિત અથવા ગૌરવયુક્ત હોય જ એમ નથી થતું. આ કારણથી આ ગુણોને જુદું સ્થાન આપીશું. અલબત, હાસ્યરસના અભિનયમાં અંગચેષ્ટાઓ લલિત અને ગૌરવ-યુક્ત નહિં સંભવે, પરંતુ હેનો અર્થ એટલો જ કે જે લાલિત્ય અને ગૌરવ ઇતર રસોમાં—શૃઙ્ગાર, કરુણ, રૌદ્ર. ઇત્યાદિમાં—અંગચેષ્ટામાં આવશ્યક છે તે પ્રકારનાં લાલિત્ય ગૌરવ હાસ્યરસની અંગચેષ્ટામાં ના જ આવે. પરંતુ તે ઉપરથી બીજે છેડે જવાનું નથી. કેમકે હાસ્યરસના અભિનયને ગ્રામ્ય અથવા હલકો થતો અટકાવવા માટે એક પ્રકારનું ગૂઢ ગૌરવ તથા લાલિત્ય ઇષ્ટ જ છે. એટલે આ ગુણો સર્વ અંગચેષ્ટામાં પછી જુદા જુદા સ્વરૂપે પ્રવિષ્ટ થવા જ જોઇયે. રસિક કલાનું કર્તવ્ય મનને ઉન્નત કરવાનું છે, અધમ કરવાનું નથી, અને હાસ્યરસને પણ રસિક કલામાં સ્થાન છે, એ ધ્યાનમાં રાખીશું તો આ લાલિત્ય ગૌરવ ગુણોનો ત્યહાં પણ સ્વીકાર કરવો પડશે. બેલાર્સ (Bellars) કહેછેઃ—

"The actor may indeed attract by mere

comicality, but in his more artistic functions he not only shows the operation of thought and passion on the bodily frame, but also all the grace and dignity possible to human actions." (Fine Arts. P. 85)

"કેવળ હાસ્યોત્પાદક ચેષ્ટાઓથી નટ આકર્ષણ કરે એ ખરું; પરંતુ વિશિષ્ટ કલાપરાયણ પ્રવૃત્તિમાં તો વિચાર અને ભાવોદ્રેગનો વ્યાપાર માનવ દેહ ઉપર થતો એ બતાવેછે એટલું જ નહિં પણ મનુષ્યના ચલનવલનમાં જે લાલિત્ય અને ગૌરવ આવી સકે તે પણ દર્શાવેછે."

(તે માટે સાધનો અંગ-કસરત, નૃત્ય, ઇત્યાદિ)

આ લાલિત્ય અને ગૈારવનું સંપાદન કરવાને માટે 'સ્વાભાવિક' ગુણો માણસમાં હોય તે ઉપરાંત અંગકસરત, નૃત્ય, પટા ખેલવા વગેરે સાધનો છે. એથી કરીને શરીરના બાંધામાં, સ્થિતિ, સંચલન, વગેરેમાં એ ગુણો પ્રાપ્ત થાયછે. આ સાધનથી અભિનયના અંગવિક્ષેપ સુરુચિયુક્ત બનેછે. આ અંગકસરતોથી લાલિત્ય મેળવેલા શરીરના સંચલનોમાં, બુદ્ધિયુક્ત મનથી નિયમિત હોય તો, સ્વાભાવિક ચારુતા આવેછે.

(અંગવિક્ષેપના મિતોપયોગથી થતી ઊનતા પૂરનારા અભિનય: ૧ મુખચર્યા).

અંગવિક્ષેપનો મિતોપયોગ એ કલાના ખરા સ્વરૂપનું અંગ છે એમ આપણે ઉપર કહ્યું. ત્યહારે ભાવ-સંચલનોનું પૂર્ણ પ્રદર્શન કરવામાં કાંઇક ઊનતા રહેવાની; નિયમિત અંગવિક્ષેપથી સર્વ ભાવપ્રદર્શન થવું કઠણ છે; તો એ ઊનતા પૂરવાનાં કાંઇ સાધન અભિનયકલામાં છે? અલબત, છે જ. એ સાધનો-(૧) મુખચર્યા, (૨) સ્વરઘટના, અને (૩) સંચલનાદિક વ્યવહાર. સમર્થ કલાવિ-

ધાયક નટો આ સાધનોનો જ વિશેષ ઉપયોગ કરેછે, અને એ રીતે અભિનયમાં ચમત્કાર પૂરેછે.

આ સર્વમાં 'મુખચર્યા' એ અતિ બળવાળો અભિનય છે.

અભિનય તે ભાવોદ્વેગનું બાહ્ય પ્રતિબિમ્બ છે.

(નિત્યજીવનની મુખચર્યા) નિત્યજીવનમાં પણ હૃદયના અન્દરના ભાવનું દર્શન (કપટમય મુખચર્યા બાદ કરતાં) શબ્દ ઉચ્ચાર્યા વિના મનુષ્યની મુખચર્યામાં ઘણું કરીને થઈ સકેછે. આપણે અન્યોન્ય જોડે સંભાષણમાં વાણી કરતાં મુખચર્યાથી વધારે બોલિયે છિયે, અને અન્યોન્યની મુખચર્યા વાંચી વાણીનો અર્થ કરિયે છિયે. Art of Acting નો લખનાર મુખચર્યાને સંભાષણની સંક્ષિપ્ત–ચિહ્નન–ભાષા (short–hand of talk) એમ બહુ અર્થગર્ભ નામ આપેછે. અંધારી ઓયડીમાં બે જણા વાતો કરવા બેસે તો કેટલી અપૂર્ણતા અને ક્ષતિ આવે તે વિચારીશું તો આ મુખચર્યાનું મહત્ત્વ જણાશે. તેમજ આપણે બોલિયે તે વખત સાંભળનાર મનુષ્ય આપણા સ્હામું ના જુવે તો અસર કેવી થાયછે તે પણ ધ્યાન આપવા જેવી વાત છે. આ પ્રસંગમાં સાંભળનારના મન ઉપર આપણા બોલ્યાની છાપ હેની મુખચર્યા ઉપરથી ના જાણી સકાય તે તત્ત્વ છે અને તેથી મુખચર્યાથી બોલવાના પ્રશ્નનો સંબન્ધ નથી એમ પ્રથમ ભાસશે પરંતુ એ ભાગ બાદ કરતાં પણ સાંભળ-નાર આપણા મુખ સ્હામું જુવે તો આપણી વાણી ઉપરાંત આપણી મુખચર્યાથી હેને આપણે સબળ રીતે કહી સકિયે તેથી એ આપણા સ્હામુ જુવે એમ પણ આપણે ઇચ્છિયે છિયે. આ રીતે મુખચર્યા વડે બોલવાના પ્રશ્ન જોડે સંબન્ધ આવેછે. વળી મુખચર્યા તે વાણી કરતાં વધારે સબળ રીતે ભાવનું વ્યંજન કરેછે તે અનેકવાર નિત્ય-જીવનના બીજી રીતના અનુભવમાં આપણે જોઇયે છિયે. સ્ત્રીઓમાં વિશેષે કરીને જોઇયે છિયે કે વાત સાંભળતી વખત પોતાના હૃદય-માંની લજ્જા, પ્રેમોર્મિ, ક્રોધ, હર્ષ, ઇત્યાદિ અનેક ભાવશ્રેણીઓ ગુપ્ત

રાખવા માટે સાંભળતી વખતે આંખ્યે આંખ્ય ના મેળવતાં આડું અથવા નીચું જોઈ રહી–ગૂંથવું, ભરવું, વાંચવું, વગેરે કામમાં બાહ્યદર્શને રોકાણ રાખીને સાંભળ્યા કરેછે.

(અભિનયની મુખચર્યાનું ભાવનાસ્વરૂપ)

આ તો નિત્યજીવનના સાધારણ અનુભવની વાત થઈ. પરંતુ નિત્યજીવનમાંના ભાવનામય વૃત્તાન્ત, ભાવસંચલન, વગેરેનું પ્રતિબિમ્બ ધરનારી અભિનયકલામાં આ મુખચર્યાનો અંશ વિશેષ સબળ શક્તિથી પ્રવર્તવો જોઇયે. સાધારણ વર્ગનો નટ ક્રોધ, હર્ષ, દ્વેષ, વગેરે કેવળ વાણીના વધતા ઓછા જોર વડે બતાવવા જશે. પરંતુ કલાતત્ત્વ જાણનાર નટ એ સાધન કત્રચિત્ જ અને ગૌણરૂપે વાપરી મુખચર્યામાં સમર્થ રીતે એ ભાવ પ્રગટ કરશે. નયનનો પ્રકાશ તથા કટાક્ષભેદો, ભ્રમ્મરોનાં સંચલન, મુખના ઝીણા ઝીણા અભિનય, નસકોરાંના વિકાર,–હેવાં હેવાં અનેક સાધનો આ મુખચર્યાની કળાને અંગે આવેછે.

(મુખચર્યા શબ્દોચ્ચારની પૂર્વે પ્રગટ થવી જોઇયે.)

આ મુખચર્યાની ભાષાનું રહસ્ય એક એ છે કે ઉચ્ચારવાના વચનની કાંઇક પૂર્વે એ વચનના અર્થની સૂચક મુખચર્યા પ્રગટ થવી જોઇયે. નિત્ય જીવનમાં પણ એમ જ જોઇયે છિયે. ક્રોધ માણસ હર્ષ, શોક ઈત્યાદિની વાત કહેછે તો શબ્દો બોલે હેની પૂર્વેજ હેની મુખચર્યામાં એ ભાવ આપણે વાંચિયે છિયે.

(મુખચર્યા એ અપૂર્વ ભાષા છે)

એટલું જ નહિં, પણ મુખચર્યા વડે જે વાણીથી ના દર્શાવી સકાય હેવા ભાવાદિકનું વ્યંજન થઈ સકેછે; જ્યહાં વાણી અસમર્થ થઈ પાછી ફરેછે ત્યહાં મુખચર્યાની મૂક ભાષા પ્રભુત્વ ચલવેછે.

પાછળ અંગવિક્ષેપ વિશે મોંસ્યર ડ્યૂપોં વેરનોંનું વચન ટાંકી કહ્યુંછે કે—અંગચેષ્ટા તે શબ્દમાં ના લખાયલા

વિચારો દર્શાવવાની ભાષા છે, તે જ ધોરણે પણ તેથી વિલક્ષણ અને વિશેષ સબળ રીતે અવાચ્ય અર્થ દર્શાવનારી ભાષા મુખચર્યાની બનેછે.

(વિરામ અને તે વખતની મુખચર્યા)

મુખચર્યાનું શબ્દની પૂર્વે દર્શન, અને શબ્દથી અવાચ્ય અર્થ દર્શાવવાનો મુખચર્યાનો વ્યાપાર—આ બે અંગો-માંથી ફલિત થતું એક અભિનયચાતુર્ય ધ્યાન-માં લેવા લાયક છે. કોઇ વચન બોલવાનો આરમ્ભ કરતા પ્હેલાં કોઇ વિશિષ્ટ ભાવ અથવા વિચાર એ વચનોની પૂર્વે જ સૂચવવા જોઇયે. એ વચનના આ-રમ્ભમાં 'પણ', 'તથાપિ', ઇત્યાદી જાત્યના શબ્દો આવતાં એ શબ્દો પછીના શબ્દો સાથેલાગા ગગડાવી ના જતાં, એ વિશેષક શબ્દો બોલી ક્ષણુવાર મૌનયુક્ત વિરામની જરૂર છે; એ વિરામથી એમ સૂચવાયછે કે નટના મનમાં કાંઇક વિચારની ખેંચતાણ ચાલેછે, કાંઇક સંકોચ, કાંઇક હેતુ વગેરેનું તુમુલ યુદ્ધ ચાલેછે. આ દર્શાવવા માટે એ વિરામની ક્ષણમાં મુખચર્યામાં એ ભાવવિચારાદિકનું તુમુલ પ્રતિબિમ્બિત કરવું જોઇયે. તેમ જ જ્યહારે જ્યહારે વિચારમાં, અર્થમાં, ફેરફાર થાય, અથવા નવીન ક્રમ આવે, ત્યહારે પૂર્વસૂચક નયન-વ્યાપાર અથવા અંગસંચલનથી તે દર્શાવવું જોઇયે. નટે હમેશાં પોતે બોલતી વખત પોતાના જ વિચાર ચલવીને બતાવેછે એમ વર્તવાનું છે, માત્ર જાણેલું એમ નહિં.

સર હેનરી અર્વિંગ કહેછે :—" Let the student remember × × × × that the thought precedes the word. Of course there are passages in which the thought and language are borne along by the stream of emotion and completely intermingled. But more often it will be found that the most natural, the most seemingly accidental effects are obtained when the working of the mind is visible

before the tongue gives it words." (The Actor's Art. P. 137)

"અભ્યાસ કરનારે યાદ રાખવું કે શબ્દની પૂર્વે વિચાર આવે-છે. અલબત, હેવા કેટલાક વાક્યસમૂહ હોયછે કે ત્હેમાં વિચાર અને વાણી ભાવના પ્રવાહથી તણાયાં જાયછે અને પુર્ણરીતે એક બીજા જોડે મિશ્ર થઈ જાયછે. પરંતુ વધારેવાર તેા એમ જ જણાશે કે જીભથી શબ્દરૂપ આપતા પ્હેલાં મનમાં ચાલતાવિચારનેા વ્યાપાર દૃષ્ટિગેાચર થાયછે ત્ય્હારે અત્યન્ત સ્વાભાવિક અને બાહ્યદર્શને આકસ્મિક જણાતા ચમત્કાર સાધી સકાયછે." વિચાર વિના શબ્દની ઉત્પત્તિ નિત્યજીવનમાં પણ ઘેલછા જ સૂચવે—એ સાદી વાતનેા આ કલાવિધાનમાં ચતુર ઉપયેાગ કરાયછે. શેક્સ્પીઅરે ભાષણકલાના ખરા સ્વરૂપનું હેમલેટ કને સુચન કરાવ્યુંછે. એક નટને ઉપદેશ કરતી વખતે હેમલેટ કહેછે:—

" Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines."

ટાલ્મા (Talma) કહેછે:—

" An actor must learn the art of thinking before he speaks; and, by introducing pauses, he appears to meditate upon what he is about to say. But his physiognomy must correspond with the suspension of his voice. His attitude and features must indicate that during these moments of silence his soul is deeply engaged; without this his pauses will seem rather to be the result of defective memory, than a secret of his art."

" બોલતા પ્હેલાં વિચાર કરવાની કળા નટે શીખવી જોઇયે; અને યોગ્ય સ્થળે વિરામ દાખલ કરીને પોતે શું બોલવાનો છે તે ઉપર ચિન્તન કરતો હોય એમ જણાયછે. પરંતુ વાણીને ક્ષણવાર બંધ રાખવાની કૃતિની સાથે મળતી આવે એમ હેની મુખચર્યા થવી જોઇયે. હેની સ્થિતિવૃત્તિ તથા મુખરેખાઓ ઉપરથી સૂચવાવું જોઇયે કે આ મૌનની ક્ષણોની વખતે હેનો અન્તરાત્મા ઊંડા વિચારમાં રોકાયલોછે; નહિતો હેના વિરામ તે કલાના રહસ્યરૂપ નહિં પણ સ્મરણશક્તિની ખામીના પરિણામ જેવા લાગશે."

સોલી (Solly) લખેછે:—

" Indeed, one of the most invariable faults with the beginners on the stage is that they will run off their words too quickly and without taking sufficient pains to convery the appearanee of the thought which produced them. "

("ખરે, રંગભૂમિ ઉપર શીખાઉ નટો હમેશાં ભૂલ્યો કરેછે ત્હેમાંની એક એ છે કે જે વિચારને પરિણામે શબ્દો ઉત્પન્ન થયા હોય તે વિચાર કરતા હોય હેવો દેખાવ કરવા માટે પુરતો શ્રમ લીધા વિના જ એ લોકો બહુ જ ઝડપથી શબ્દો ગગડાવી જાયછે.")

આમ કહી રેનિયર (R'egnier)નું વચન નીચે પ્રમાણે ટાંકેછે:—

" An idea should be put under each word, consequently leaving the thought time to do its work. One should forget that a role is a thing learnt by heart, and wlth that object give oneself leisure to seek one's expressions as in ordinary conversation in which they don't present themselves to the mind without one's taking some trouble. "

("પ્રત્યેક શબ્દોમાં અમુક વિચાર પૂરવા જોઇયે, ત્હેને પરિણામે વિચારને પોતાનો વ્યાપાર કરવા માટે વખત રૂહેશે. અમુક વેશ ભજવવા માટેનાં વચનો તે મ્હોએ ગોખી રાખવાનો વિષય છે એ વાત ભૂલી જવી જોઇયે, અને તે હેતુથી સામાન્ય વાતચીતમાં જેમ કરિયે છિયે તેમ વિચાર દર્શાવનારાં વચનો સોધી કાઢવા માટે વખત લેવો જોઇયે, સામાન્ય વાતચીતમાં આપણને કાંઇક શ્રમ લીધા વગર વચનો મન આગળ આપોઆપ પ્રગટ થતાં નથી.")

M. Got (મોસ્યર ગોત)નું એક અતિપ્રિય દૃષ્ટાન્ત સોલી કહી બતાવેછે; તે એ કે રંગભૂમિ ઉપરના વચનમાં આવતા વિરામને તે ચિત્રમાં દર્શાવાતા વાતાવરણને પ્રતિરૂપ છે, કેમકે જે પ્રમાણે ચિત્રમાં વાતાવરણની અસર એ થાયછે કે વસ્તુઓની પરસ્પર નિકટતા દર્શાવાયછે અને ચીતરેલા દૃશ્યમાં સત્યપણું અર્પાયછે, તે જ પ્રમાણે નટના ભાષણમાં વિરામથી એ બોલતા પ્હેલાં વિચાર કરેછે એમ ભાસ આપવાને લીધે, હેનાં વચનો સજીવ અને સાચાં હોય એમ ભાન થાયછે.

વળી કહેછે કે રંગભૂમિ ઉપર ઘણીવાર એમ બનેછે કે આગળ ઉપર આવતા શબ્દોનું અવતરણ કરનારા કોઇક ભાવ, વિચાર વગેરે દર્શાવવાની જરૂર પડેછે; ડયુમો વર્નો કહેછે તેમ, આવનારા વાક્યનો પ્રથમ શબ્દ 'પણ', 'પરંતુ', 'તેમ છતાં,' ઇત્યાદિ માનસિક નિબન્ધન દર્શાવનારો હોય ત્યહારે તો આ પૂર્વગામી ભાવ, વિચાર, દર્શાવવાની જરૂર આપોઆપ પ્રત્યક્ષ થાયછે. સોલી ધારેછે કે જાણ્યામાં જોર્જ એલિયટે એકાદ સ્થળે લખ્યુંછે કેઃ—

"Speech is but broken light upon the depths of the unspoken."

(" વાણી તે મૌનનાં ઊંડાણો ઉપર તૂટક તૂટક પડેલો પ્રકાશ છે.")

પણ સોલી કહેછે—રંગભૂમિ ઉપર હાવાં ઊંડાણો ઉપર પ્રકાશ પાડવાને બને તેટલા પ્રયાસ કરવા જોઇયે, અને અંગવિક્ષેપ અને

સુખચર્યાનો ઉપયેાગ એક એ છે કે શબ્દો ઉપરથી પ્રાપ્ત થાય તે કરતાં વિશેષ પ્રકાશને પ્રવેશ આપવેા.

સોલી હોરેસ વિગન (Horace Wigen) નેા એક દાખલેા આપેછે. વિગન કેટલાક શિષ્યેા જોડે એક નાટકના પ્રવેશનેા પૂર્વાભ્યાસ (rehearsal) કરતેા હતેા. ત્હેમાં પોતે એક વેશ લીધેા હતેા; "The School for Scandal" માં પેાતે સર પીટર થયેા હતેા. હેમાં જોસેફ નામે પાત્ર ખુરશીમાં પડીને પુસ્તક વાંચવાનેા ડેાળ કરે છે, ત્હેને પાછળથી આવીને સર પીટર દેખેછે તે વખત કહેછે :— " Aye, there he is, ever improving himself." (આહા ! આ એ બેઠેા; હમેશાં પેાતાનું જ્ઞાન વધારતેા જ રહેછે.") પરંતુ આ વાકય બેાલતા પ્હેલાં સર પીટર થયેલેા વિગન પેાતાની ટેાપી તથા તલવાર નેાકરને આપેછે અને અભ્યાસનિમગ્ન જોસેફ તરફ પ્રેમ વગેરે વૃત્તિમાં લીન થઈને થેાડીક સેકંડ સૂધી મૂક ઊભેા રહેછે. વિગન આ પૂર્વકાર્ય ખાસ ઇરાદાથી કરતેા હતેા, તે વખતે એક શિષ્ય ચેાપડી ઝાલીને ઊભેા’ તેા તે એકદમ (ઊંચું જોયા વિના) આગળ બેાલવાના શબ્દો સંભારી આપવા લાગ્યેા. ગુરુ ગુસ્સાથી હેની તરફ ફર્યો અને કટાક્ષવચન બેાલ્યેાઃ—

" Don't be in such a hurry to prompt me, my boy ! I don't spit out all *my* words as if I had learnt them out of a book."

("બાપુ ! મ્હને સ્મરણ આપવા માટે આટલી બધી ઉતાવળ ના કર્ય. ચેાપડીમાંથી ગેાખી કાઢયા હેાય એમ હું મ્હારા શબ્દો મ્હેામાંથી ફેંકતેા નથી. ")

આ શિવાય વિરામનું એક બીજું સ્વરૂપ છે. કેાઇ પણ નાટકના ભાગમાં કે એકલા બેાલવાના ભાગમાં ઘણી વાર જુદાજુદા વિભાગ હેાયછે. માટે એ વિભાગ બદલાતી વખતે પ્રેક્ષક મંડળને આંખ્યથી ખબર પડે એ રીતે બેાલતા પ્હેલાં અંગવિક્ષેપ બદલીને અથવા તેા અવ-

સ્થાન બદલીને વિભાગ બદલાયાનું ભાન આપવું જોઇયે. આ વિશે ઓસ્થર ગોતનું દૃષ્ટાન્ત આપીને સોલી કહેછેઃ—બીજાં ઘણાં વિખ્યાત પુરુષોનાં પ્રમાણ આપી સકાય અને આખર સિદ્ધાન્ત મૂકેછેઃ—

"Amongst all great actors a universally accepted rule of dramatic art is that any fresh idea or change of "movement" in the dialogue should be first announced to the eyes of the audience by expression of countenance, gesture, or change of position."

("ઉત્તમ નટોએ સર્વમાન્ય રીતે સ્વીકારેલો અભિનયકલાનો નિયમ એક એ છે કે વાર્તાલાપમાં નવીન વિચારદર્શન કે સંચલનમાં ફેરફારનો પ્રસંગ આવે તો પ્રથમ એ કરવું કે પ્રેક્ષક મંડળનાં નયનોને મુખચર્યા વડે, અંગવિક્ષેપ વડે, અથવા અવસ્થાન બદલીને ફેરફાર જાહેર કરવો.")

વિસ્મરણજનિત વિરામ અને હેનો તાત્કાલિક સુધારણા.

[હાવા વિરામ કેટલીક વાર સ્મરણશક્તિ મદદમાં ના આવ્યાથી થયા હોય તે વખત ચાતુર્યથી એ ખામી પૂરી દેવાનો પ્રકાર મ્હેં અમદાવાદમાં ગુજરાત કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ભજવેલા એક નાટકમાં જોયો હતો. "The Mock Doctor"માંથી થોડાક ભાગનો ખેલ અંગ્રેજીમાં થતો હતો તે વખતે બનાવટી વૈદ્ય થયેલો નટ બે ત્રણ વખત પોતાના વચનના શબ્દો ભુલી ગયો; વિરામ વગર માગ્યે, વગર ઇચ્છાએ, આવ્યો; તરત જ મન સાવધ રાખી, વિરામ વિસ્મરણનું પરિણામ છે તે ઢાંકી દઇ, બીજાને વાત કહેતો હતો ત્હેમાં–"Pray be attentive" એમ શબ્દો પોતાની ગાંઠયના જ ગોઠવીને, દરમ્યાન વીસરી જવાયલાં વચનો–પોતાની મેળે અથવા prompter ની મદદથી–યાદ આણી દીધાં. અને કોઇને તત્કાળ તો ખબર પડી

નહિં કે આ વિસ્મૃતિનો પ્રકાર હતો; અને ઉલટું હાસ્યરસના અભિનયમાં જરાક વિશેષ ચમત્કાર ઉમેરાયા જેવું થયું. પરંતુ આ અપવાદરૂપ અને વિષયાન્તરતા આણનારી વાત છે.]

આ વિરામ અને વિરામના વખતની મુખચર્યાના અભિનયનો ઉત્તમ દાખલો અંગ્રેજ નટ કીન (Kean)નો એક (Lewes) લ્યુઇસે આપ્યોછે. હેનો એક કલાચમત્કાર–કેટલીક વાર માત્ર ચાતુર્યપ્રકાર–એ હતો કે અમુક વાક્યોમાં વચમાં લાંબા વિરામ આણવા. એક પ્રસંગે રંગભૂમિ ઉપરથી ચાલી જતી વખત સર એડવર્ડ મોર્ટિમરને ગુસ્સામાં આમ બોલવાનું છેઃ—"Wilford, remember!" કીન મોર્ટિમર બનતો તે વખત આ વચનમાં 'Wilford' એ સંબોધન કરીને અટકતો, અને એટલા વખતમાં હેની મુખચર્યામાં અનેક ભાવચિહ્નની પરંપરા ઝડપબંધ પ્રગટ થતી. એક ભાવ બીજામાં વેગથી ભળી જતો, અને બધા ભાવ મળી મ્હીવડામણીની પરાકોટિયે ચઢતા, અને પછી 'remember' એ શબ્દના ગમ્ભીર નાદ મન્દરવથી વાગતી ગર્જનાની પેઠે આવતા. આ માત્ર ચાતુર્યની યુક્તિ ન્હોતી. પણ હામાં ઘણું કલાતત્ત્વ સમાયલું હતું, ઈ. સ. ૧૯૧૨ ના પૂર્વાર્ધમાં મુંબાઈમાં મૅથિસન લૅંગ (Matheson Lang) નામનો નટ આવ્યો હતો તે હેમલેટનો વેશ બહુ જ કલા–અપૂર્વ કલા–થી ભજવતો હતો. હેના અભિનયમાં કાંઇક હાવા જ પ્રકારનો વિરામનો પ્રસંગ મ્હેં દીઠો હતો. ઓફીલિયાને 'નનરી' (nunnery–સાધ્વીઓના આશ્રમ)માં જવાનું હેમલેટ કહેછે તે પ્રવેશમાં એકવાર હેમલેટ ઓફીલિયાને કહેછે–'હું ત્હને એકવાર ચ્હાતો હતો,' અને પછી તરત જ કહેછે—ત્હારે મ્હારા ઉપર વિશ્વાસ ન્હોતો રાખવો, અને પછી ઉમેરેછે–" I loved you not." આ વિરોધ માત્ર આમ નીરસ દર્શાવવાને બદલે–જે એ નાટકનાં પુસ્તકોમાં પણ નથી તે–એક નવીન સૂક્ષ્મ ફેરફારની રચના મૅથિસન લૅંગે ઉમેરી હતી;–" I loved

you" એટલું બોલી, પછી બેચાર સેકંડનો પણ ઓફીલિયાને તેમ જ પ્રેક્ષક મંડળને લાંબો લાગે હેવો વિરામ આણી તે વિરામમાં મુખચર્યામાં પ્રેમ, પ્રેમનો ધ્વંસ, નિરાશા, ઇત્યાદિ અનેક ભાવ પ્રગટ કરીને પછી 'not' એ શબ્દ અદ્ભુત ભારથી બોલ્યો હતો, આ વિશે મ્હેં પ્રસિદ્ધ કરેલી ટીકામાંથી ઊતારો આપવાની અહંતા કરૂંછું:–

"While Ophelia stands sobbing, head bent and hands on her tearful face, this Hamlet is holding her in a close embrace, and at first uttering "I loved you" he slowly loosens his embrace, suddenly lets go the arms, steps back and after this disconnecting yet connecting pause exclaims—" not !" :" I loved you......not." Here is an intricate psychological synthesis of a mixed feeling of love and not-love, presented by a true lover trying to deceive himself and his beloved, for the sake of her own good. He tenderly seeks to avoid giving a shock to her, and in that very attempt gives it."

(Times of India, dated 21st May 1912)

(" ઓફીલિયા નીચું માથું નાંખીને અને આંસુભરેલા મુખને હાથવડે ઢાંકીને ડુસકાં ખાતી ઊભી છે, તે વખતે આ હેમલેટ હેને દૃઢ આશ્લેષમાં પકડી રાખેછે, અને–" હું ત્હને ચ્હાતો–" એટલું પ્રથમ બોલી, પછી ધીમે ધીમે આલિઙ્ગન શિથિલ કરેછે, એકાએક પોતાના હાથ છોડી દેછે, પાછો હઠેછે, અને વિચ્છેદક છતાં સં-યોજક વિરામ પછી–ઉદ્‌ગાર કરેછે–" ન્હોતો !" "હું ત્હને ચ્હાતો... ન્હોતો !" આ પ્રસંગના આ અભિનયમાં પોતાની પ્રિયાના હિતને

ખાતર જ પોતાને તેમ જ પ્રિયાને છેતરવાનો પ્રયત્ન કરતા સાચા પ્રેમીએ રજૂ કરેલું, પ્રેમ અને પ્રેમાભાવની મિશ્ર લાગણીનું મનોભાવનું સંકુલ માનસઘટનાસૂચક સમગ્ર પ્રદર્શન થાયછે. પોતાની પ્રિયાને આઘાત આપવાનું ટાળવાનું મૃદુ પ્રેમભાવથી કરવા જાયછે, અને એ પ્રયત્નમાં જ આઘાત આપેછે."

ભાવયુદ્ધ મુખચર્યાથી જ યથાર્થ દર્શાવાયછે.

આપણે ઉપર કહ્યુંછે કે મુખચર્યા તે અવાચ્ય ભાવનું વ્યંજન કરનારી અપૂર્વ ભાષા છે. હેની એ શક્તિની વિશેષ પ્રવૃત્તિ સરળ ભાવ કરતાં અનેક ભાવનાં મિશ્રણ, પરસ્પર યુદ્ધ, અને તુમુલને પ્રસંગે સબળ રીતે જણાઈ આવેછે. હાનું ભાવતુમુલનું શબ્દોમાં વર્ણન વખતે થાય, પરંતુ ત્હેનું પ્રદર્શન તો મુખચર્યા વડે જ થઈ સકે, શબ્દોથી તે અશક્ય જ છે.

આ મુખચર્યાની વિકૃતિની કળા ઇંગ્લાંડ કરતાં યૂરોપના બીજા દેશોની રંગભૂમિ ઉપર વધારે ધ્યાનથી કેળવાઈ છે. ઇંગ્લાંડમાં કેવળ અનાદર એ કળાનો નથી. પરંતુ બીજા દેશોના સમર્થ નટો મુખચર્યા વડે અદ્ભુત ચમત્કારો ઊપજાવેછે. ઇંગ્લાંડના સમર્થ નટો અલબત અપવાદરૂપ છે. ગૅરિક કલબમાંનો ચિત્રસમુદાય જોનારની નજરે ઇંગ્લાંડના વિખ્યાત નટોની છબિયોમાં મુખચર્યાનું સામર્થ્ય તરત જણાઈ આવે એમ છે. હમેશાં સુલક્ષ્ય ભાવચિહ્નોનાં પ્રદર્શન કરી કરીને ગૅરિકની મુખરેખાઓ ઉપર ઘસારાનાં લક્ષણ જેટલાં જણાતાં હતાં તેટલાં બીજા કોઇને વિશે જણાતાં ન્હોતાં, એમ કહેવાયછે.

મુખચર્યાથી કેટલો ચમત્કાર જૂના વખતના નટો કરતા તે ચાર્લ્સ લૅમ્બે પોતાના વખતના એક હાસ્યરસપ્રવીણ નટ–ડૉડ (Dodd) નામના–ને વિશે બતાવ્યુંછે. મૂર્ખ જડ બુદ્ધિના પુરુષનો વેશ ભજવતાં–" કશી પણ વાતનું બુદ્ધિવડે ગ્રહણ કરવામાં મન્દતા દર્શાવવામાં એ નટ સર્વ કરતાં ચઢિયાતો હતો."

એકાદ કલ્પનાનો પ્રથમ પ્રકાશ હેના વદન ઉપર ધીમે ધીમે ગુપ્ત રીતે પસરતો આપણી નજરે પડતો; કડકે કડકે અતિકષ્ટજનક વ્યાપારથી હેના મગજમાં એ પ્રકાશ ચઢવા લાગતો; તે અંતે હેની શક્તિના પ્રમાણમાં પૂર્ણ મધ્યાહ્ન જેવો દીપ્તિમાન્ પણ બહુમાં બહુ સાંઝના ઝઝખળા જેટલા સ્વરૂપમાં જ વિશદતા પામતો. જેમ કેટલાક માણસોનામાં રક્તપ્રવાહ પોતાનો સ્તબ્ધ રાખવાની શક્તિ હોયછે, તેમ હેનામાં પોતાની બુદ્ધિશક્તિને પાછલા પડમાં સંતાડી રાખવાની શક્તિ હતી. બલૂનમાં હવા ભરાતે વાર લાગેછે તેથી પણ વધારે વાર હેના વિશાળ મુખબિમ્બના વિસ્તારના સર્વ પ્રદેશમાં વિચારની છાયા પથરાતે વાર લાગતી હતી. એક આંખના એક ખૂણામાં સમઝણનો જરાક ચમકારો કાંઇક જણાય, અને હેને માટે ઘોતન-સામગ્રીની ખોટયને લીધે વળી હોલાઈ જાય; હેના કપાળનો એક ભાગ જરાક બુધ્ધિનો ભાસ પકડે, અને બાકીના ભાગમાં એ પ્હોંચાડતે પુષ્કળ વાર લાગે; આમ હેની મુખચર્યામાં જણાતું હતું.

એ નટનું નામ હાલ યાદ નથી પણ બીજા એક સમર્થ કરુણ-રસપ્રવીણ નટને વિશે કહેવાયછે કે મેકબેથના વેશમાં એ બેંકવોનું ભૂત માત્ર પોતે જ જોતો હતો તે વખત માત્ર મુખચર્યાના અભિનયથી હેની તો ચમત્કારયુક્ત છાપ પ્રેક્ષકવર્ગ ઉપર પાડતો કે સર્વ પ્રેક્ષકમંડળ જાણે પોતે પણ ભૂત જુવેછે હેવો ક્ષણભર ભાસ થતો.

લાબ્લાશ (Lablache) નામના નટ વિશે કહેવાયછે કે–એ ફક્ત પોતાની મુખચર્યા વડે ગર્જનાવૃષ્ટિના તોફાનનો ભાસ ઉત્પન્ન કરી સકતો,–ચઢી આવતાં વાદળાં, તુટી પડતું વરસાદનું તોફાન, અંતે પાછું બંધ પડીને પ્રગટ થતો ઊઘાડ, વગેરે સર્વનું એ–નકલ-થી નહિં, પણ માત્ર મુખચર્યાના સૂચનથી પ્રેક્ષકોને ભાન કરાવતો. મુંબાઈમાં આશરે ૨૮ વર્ષ ઉપર એલફિન્સ્ટન કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ઓથેલોનું નાટક ભજવ્યું હતું હેમાં ઈયાગોનો વેશ લેનાર એક પારસી વિદ્યાર્થીનો અભિનય હેની મુખચર્યાના સામર્થ્ય માટે ખાસ

પ્રશંસા–પ્રોફેસર વર્ડ્સ્વર્થ જેવાને હાથે–પામ્યો હતો. આ અભિનય મ્હેં નજરે જોયો હતો અને એ વખતે મુખચર્યાની અભિનયશક્તિનું માહાત્મ્ય મ્હને જણાયું હતું. એ અરસામાં જ Herr Bandman (હર બૅન્ડમૅન) નામનો એક જર્મન નટ આવ્યો હતો હેની પણ મુખચર્યાની અભિનયશક્તિ મ્હેં પ્રત્યક્ષ જોઈ હતી.

મુખચર્યામાં નયનાભિનયનું સામર્થ્ય.

જેમ અંગચેષ્ટા કરતાં મુખચર્યાનું સામર્થ્ય અભિનયકલામાં વિશેષ મનાયછે, તેમ મુખચર્યામાં પણ, ભ્રૂવિક્ષેપ, વગેરે બીજા ભાગોના અભિનય કરતાં પણ, નયનના પ્રકાશ, વિકાર, ચમત્કાર વગેરેનું અભિનયમાં વિશેષ સામર્થ્ય સ્વીકારાયછે.

મૅકરૅડી એક પ્રસંગે લખેછે:—

"મ્હારે વારંવાર આરશીની સ્હામે અભિનયનો અભ્યાસ કરવો પડતો હતો, અને મ્હારી ઓયડીમાં બે ત્રણ મ્હોટા આયનાઓ હું રાખતો હતો; હેમાં મ્હારી ઊભા રહેવા કરવાની ઢબ જોવા ઉપરાંત, ભાવોદ્વેગનો અભિનય ચાટલામાં જોવાથી એ ભાવોદ્વેગનું પ્રદર્શન અધિક રીતે કરવાનું વલણ રોકી સકાય એ હેતુ હતો. એ અધિકતા રોકવી, તરત રચાઈ આવતો ભ્રૂભંગ રોકવો, અને મુખરેખાઓ, મુખના સ્નાયુઓ, અક્ષુબ્ધ રાખવા, અને તીવ્ર ભાવોદ્રેક માત્ર નયનમાંથી જ પ્રગટ થાય,–એમ કરવું બહુ જ મુશ્કેલ હતું."

અહિં સૂચવાયછે કે મુખચર્યાની સર્વ પ્રદર્શનશક્તિ અન્ય રેખાઓમાંથી ખશેડીને નયનમાં ભરવી એ અદ્ભુત સમર્થતાનું ચિહ્ન છે. મૅકરૅડી કહેછે તેમ, નટ પોતાની કલાને જેટલું સહેલાઈનું રૂપ આપેછે તેટલે જ દરજ્જે એ સાધવા માટે હેને વિશેષ મહેનત પડી હોવી જોઇયે. પરંતુ એ મહેનતનો બદલો અદ્ભુત ચમત્કાર ઉપજાવવાના પ્રભાવથી પૂર્ણ રીતે મળેછે.

મુખચર્યાનું મર્યાદાતિક્રમણ.

મુખચર્યાનું આટલું સામર્થ્ય આપણે જોયું. પરંતુ એ બાબતમાં એ પણ જાળવવાનું છે કે એ પ્રકારના અભિનયમાં પણ મર્યાદાનું અતિક્રમણ થવું ના જોઇયે, આધિક્ય થવું ના જોઇયે. જે ધોરણ અંગવિક્ષેપને લાગૂ પડેછે તે જ ધોરણ મુખચર્યાને વિશે પણ આ બાબતમાં લાગૂ પાડવાનુંછે. હેમાં પણ મિતોપયોગ, અનુરૂપતા, લાલિત્ય, ગૌરવ, વગેરે ગુણો પ્રવર્તવા જોઇયે. આ વિશે વિસ્તાર કરવાની જરૂર નથી. રસિક દૃષ્ટિના વિદ્વાનોને એ સહજ સમજાય એમ છે. ઉપરના મૅકરેડીના વિચારોમાં જે મુખચર્યાના સંયમનો ઉલ્લેખ છે તે આ તત્ત્વનું પણ નિદર્શન કરેછે.

૨. સ્વરઘટના.

હવે 'સ્વરઘટના' એ અભિનયસાધન તપાશિયે. આરમ્ભમાં કહેવું જોઇયે કે ભાષણકલાને અંગે વાણીનાં અંગ જે આવે તેથી આ ભાવવ્યંજક સ્વરઘટના તદ્દન જુદી જ છે. હર્ષ, શોક, ક્રોધ, ઇત્યાદિને અનુરૂપ સ્વરનો નાદ, મૃદુતા કઠોરતા ઇત્યાદિ લક્ષણો, એ સર્વ લક્ષણના સ્વરોમાં એક બીજાનું યથાયોગ્ય સંક્રમણ–એ આ 'સ્વરઘટના' માં સમાયછે. નિત્યજીવનમાં વિવિધ ભાવને અનુરૂપ સ્વરોચ્ચાર થતા જોઇયે છિયે, તેમ જ, પણ એ સર્વને ભાવનામય રૂપ આપી કલાવિધાનના વ્યાપારથી વિશિષ્ટ થઇ, અભિનયમાં આ સ્વરનાદ પ્રવેશ પામેછે. અંગવિક્ષેપ, સ્વરઘટના, અને મુખચર્યા એ સર્વમાં સામર્થ્યની બાબતમાં કિયું સાધન વધારે ચઢિયાતું છે તે તુલના કરવાને અહિં સ્થળ નથી. પણ મુખચર્યા સર્વથી સબળ, સ્વરઘટના તેટલી અથવા તેથી જરાક જ ઊતરતી, અને અંતે અંગવિક્ષેપ–એમ સામર્થ્યક્રમ મ્હને લાગેછે. Art of Acting નો લખનાર* અંગવિક્ષેપને સ્વરઘટના કરતાં વધારે સબળ માનેછે. પણ એ માટે આધાર કે કારણ જણાતાં નથી.

---

* પૃ. ૫૧, પૅરા ૧–૪

સ્વરઘટનાની સિદ્ધિ રસિક દૃષ્ટિથી અને વિચારશીલતાથી અભ્યાસ કર્યા વિના મળતી નથી. એ ગુણ

સ્વરઘટનામાં સંયમ.

પ્રાપ્ત કર્યા વિના અભિનયમાં અનેકવાર અનુચિતતા, કર્કશતા, અને અસ્વાભાવિકપણું આવે છે; ક્રોધાદિકને પ્રસંગે અને તેથી વિશેષ વળી અનુચિત પ્રસંગે પણ વ્યર્થ અને ઉન્મત્ત બરાડા આપણી રંગભૂમિ ઉપર જોવામાં આવેછે. સ્વરઘટના તે ભાવોદ્વેગનું પરિણામ છે, અને તે ભાવોદ્વેગથી વધારે પ્રબળ ના થતાં ત્હેના યંત્રણમાં રહેવી જોઇયે. આ સાધવા માટે મૅકરેડી હેવી યુક્તિ કરતો કે ક્રોધાદિકનાં અત્યન્ત ભાવોદ્રેકમય ઉદ્ગારવચનો જે'ને કહેવાનાં હોય તે ત્હેના કાનમાં ધીમે રહીને કહેવાનાં છે એમ કલ્પિત નિયંત્રણ મૂકીને જોસ દાબીને પછી પોતે એ વચનો અભ્યાસ કરતી વખતે બોલતો. આ સંયમનું તત્ત્વ સર્વત્ર પ્રવર્તેછે—અંગવિક્ષેપમાં, મુખચર્યામાં, સ્વરઘટનામાં—એ આ સર્વ ચર્ચાથી જણાઈ આવશે. સંયમમાં જ ગૌરવ, ગંભીરતા, મર્યાદાજનિત ચારુતા વગેરે કલાને ઇષ્ટ ગુણો આવેછે. આપણા સંસ્કૃત નાટકોના કાળમાં મુખચર્યાદિકના અભિનય સૂક્ષ્મ રીતે કેળવાયા હશે એમ નાટયશાસ્ત્રોમાં મુખ, મસ્તક, નયન, નાસિકા, હોઠ, ઇત્યાદિના અભિનય વિશે શાસન છે તે ઉપરથી જણાયછે.

શબ્દોમાંના ભાવનું પ્રદર્શન વાણીથી, અંગચેષ્ટાથી, અને મુખચર્યાથી તો થાય જ. પણ જે આ સર્વથી

૩. સંચલનાદિક વ્યવહાર.

પણ નથી બની સકતું તે રસકાર્ય કેવળ સંચલન વગેરે વ્યવહારથી ફલિત કરી સકાયછે. નટ અથવા નટીનાં રંગભૂમિ ઉપર સંક્રમણ, સ્થિતિ, ચલનવલન, આસનરીતિ, વગેરે સર્વમાં લાલિત્ય, ગૌરવ, સૌન્દર્ય, વગેરે તો જણાવી જ સકાય એમ છે. પરંતુ કેટલીક વાર ભાવની ગૂઢ રેખાઓની ગૂઢ છાયા—ઉષાના વિરલ તેજ જેવી છાયા—એ પ્રકારો વડે પાડી સકાયછે.

ઇંગ્લાંડની એક નટી, મિસ એંડર્સન નામની, હેનો પ્રાચીન કાળનો શિષ્ટ પોશાક પ્હેરી રંગભૂમિ ઉપર હરવા ફરવામાં, અથવા ખુરશી ઉપર જઈને પડવામાં, હેવો તો સુન્દર લટકો પ્રગટ કરતી કે એ પ્રત્યેક સંચલનમાં આનન્દમય લાલિત્ય પૂરાતું હતું. એ સંચલન એક ભાષારૂપ બનતું, હેના વડે સંસ્કારીપણું, અને હેના પ્રતિરૂપ હૃદયનું સંસ્કારીપણું પ્રદર્શિત થતું હતું. જાણે કાંઇ આપણે સુરુચિયુક્ત વચન સાંભળ્યું ના હોય એમ–કશા પણ વ્યક્ત આકાર વિના–એ સંચલનવાક્ય બોલાયા જેવું બનતું. હાવા લાલિત્યયુક્ત સંચલનાદિકથી માત્ર ભાવસ્વરૂપ જણાયછે એમ નહિં પણ પાત્રની સ્વરૂપવિલક્ષણતાનું એ સૂક્ષ્મ પ્રતિબિમ્બ બનેછે. ખરો વ્યાપાર એ પ્રકારના વ્યવહારનો એ જ છે. આ માત્ર સંચલનથી જ નહિં, પણ વસ્ત્રાદિકની રચના, હેનું યથાપ્રસંગે સુરુચિયુક્ત ગ્રહણ તથા ફેરફાર, વગેરેમાં પણ લાલિત્યદિ ગુણ આવેછે. નટી પોતાની સાડી, છાતી ઉપર, માથા ઉપર હાથ ઉપર એમ સુરુચિથી ગોઠવે અને વખતો વખત તે ખસતાં હેની કોર્ય, છેડા વગેરે, હાથ વડે લઈ ગોઠવતી જાય હેમાં મૃદુતા, લલિતપણું વગેરે આણવું એ કલા છે કે સ્વયંભૂ સુરુચિનું ફળ છે તે કહેવું કઠણ છે.

અંગવિક્ષેપનો મર્યાદિત ઉપયોગ કરવાથી ભાવપ્રદર્શનમાં થતી ઊનતાનું પૂરણ કરવામાં મુખચર્યા, સ્વરઘટના, તથા સંચલનાદિક વ્યવહાર એ સાધનો શક્તિવાળાં આપણે જોયાં. પરંતુ અભિનયની સ્તબ્ધાવસ્થામાં ઉત્પન્ન થતી ઊનતા પૂરવાનું કામ વળી જુદી જ મુશ્કેલીવાળું છે. રંગભૂમિ ઉપર એક પ્રસંગમાં બધાં પાત્ર સાથેલાગાં બોલે ચાલે એમ હમેશાં ના બને. તો એક પાત્ર બોલતું હોય તે વખત બીજાં પાત્રે કશું પણ ન કરવાની સ્થિતિમાં પણ રૂહેવું પડેછે. હેવે પ્રસંગે અકિંચિત્કર પાત્રની સ્થિતિ નિર્જીવ, શૂન્ય, ના બનવી જોઇયે એ કલાનું કામ છે.

રંગભૂમિ ઉપર અકિંચિત્કર સ્થિતિ.

ખરું તત્ત્વ એ છે કે નટ રંગભૂમિ ઉપર હેાય તે બધેા વખત હેનેા અભિનય કેાઇને કેાઇ રૂપમાં ચાલૂ રૂહેવેા જોઇયે; પછી ગમે તેા હેને મૌનયુક્ત રૂહેવાનું હેાય તે વખત પણ હેની સ્થિતિવૃત્તિમાં અભિનય પ્રગટ થવેા જોઇયે. પરંતુ એ ખરેખરું કઠણુ કામ છે, કશું ના કરવાનું ઉદ્દિષ્ટ હેાય તે વખત કશું ન કરતા ઊભા રૂહેવું. કલાચતુર નટ હેાય તે જ अकिञ्चिदपि कुर्वाणः રહી નવા જ અર્થમાં सौख्यैर्दुःखान्यपोहति એમ વર્તી સકશે. કેમકે "કાંઈ ના કરવું" તે પણ એક 'અભિનય' જ છે. એ પ્રસંગે આ સૂક્ષ્મ મૂકાભિનય વડે પ્રેક્ષક મંડળને આનન્દ આપી. સૈાખ્ય વડે, રસ-ક્ષતિનું દુઃખ ટાળે એ રીતે सौख्यर्दुःखान्यपोहति એમ ક્રિયા બને. આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર આ બાબતમાં મ્હેાટી ખામી નજરે પડેછે. એક નટ બેાલતેા હેાય તે વખત હેનું સાંભળ-નાર નટ કાં તેા શૂન્ય મુખે ઊભેા રૂહેછે, અથવા તેા પ્રેક્ષક વર્ગ તરફ નજર ફેરવી રંગ બગાડેછે, અથવા તેા કઢંગી મુખચર્યા, સ્થિતિ વગેરેમાં પડેછે, અથવા તેા મન અને હૃદયમાં ઊંડા મૂળમાંથી નહિં પણ કેવળ બાહ્ય આકૃતિમાંથી નીકળતી, ડેાકાં ધૂણાવવાં, હલાવવાં, કે મ્હેાં કરવાં–હેવી અસ્વાભાવિક ચેષ્ટાએા કરેછે. હવે આ દેાષ કાઢી નાંખવાના પ્રયત્ન ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર કાંઇક કરવા મંડાયાછે. પરંતુ હેમાં પણ કલાવિધાન તથા રસતત્ત્વના જ્ઞાનને અભાવે વિકલતા થાયછે. એકાદ પાત્ર બેાલતું હેાય ત્ય્હારે બીજાં પાત્રેા નિશ્ચેષ્ટ પૂતળા જેવાં ઊભા રહેવામાં કલાક્ષતિ છે, એટલું માત્ર જાણીને, માંહેામાંહિં હાથ મ્હેાં વગેરેના ચાળાથી મૂક સંભાષણુ વડે પૂર્તિ કરવા મથેછે. પરંતુ એ ચાળાએા અને બેાલનાર પેલા પાત્રનાં વચન, ભાવ, ઇત્યાદિ એ બે વચ્ચે કશેા પણ કલાયુક્ત મેળ આણી નથી સકાતેા.

બીજા નટનાં વચન સાંભળી રૂહેવામાં પણ અદ્દભુત અભિનય-ચમત્કાર આણવાનેા એક સરસ દાખલેા અહિં નેાંધવા જેવેા છે.

મ્હારા પોતાના અનુભવમાં આવેલો બનાવ છે. એલ્ફિન્સ્ટન કાલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ઈ.સ. ૧૮૯૬ ની સાલમાં કે એ અરસામાં વિક્રમોર્વશીય નાટક સંસ્કૃતમાં ભજવ્યું હતું. ત્હેમાં બીજા અંકના આરમ્ભભાગમાં વિદૂષક પુરૂરવને પૂછેછે:—"આપના આ બોલથી મ્હારા મનનું કૌતુક વધેછે. શું ત્ય્હારે, હું જેમ વરવાપણામાં તેમ ઉર્વશી રૂપમાં અદ્વિતીય છે?"

પુરૂરવ—"મિત્ર! તું નક્કી માન્ય, કે પ્રત્યેક અંગનું વર્ણન કરવું તો અશક્ય જ છે. માટે ટૂંકામાં કહું તે સાંભળ્ય.:"

વિદૂષક—"તત્પર છું."

પુરૂરવ—

"શણુગારનું શણુગાર સ્વરૂપ ભુષણનું ભૂષણ જ વિલસે;
તન તેહનું સખા હે, ઉપમાનનું ઉપમાન જ છે."

આ પ્રસંગ ભજવતાં "તત્પર છું." એ વચન બોલતી વખતે જે વિલક્ષણ ભાવ—કૌતુક, જાણવાની ઉત્કંઠા, તત્પરતા, વગેરે–નું ચમત્કારયુક્ત મિશ્રણ કરી માંહિં પોતાના હાસ્યરસની ઝીણી સેરય રેડી એ નટે મુખચર્યા કરી હતી તે તો કલાયુકત હતી જ, પણ તત્પર થયા પછી પુરૂરવનું કરેલું ઉર્વશીના સૌન્દર્યનું વર્ણન સાંભળતી વખત, ગ્રામ્યતામાં અથવા આધિક્યમાં ના પડતાં, હાસ્યરસનું તત્ત્વ સાચવીને, એ નટે જે મુખચર્યા કરી હતી, ત્હેમાં કૌતુક, આશ્ચર્ય આનન્દ, પ્રશંસા, ઇત્યાદિ અનેક ભાવ હાસ્યજનક અંશ ભેળીને રેખા રેખામાં એક પછી એક એમ આવતા જતાનું હેવું તો પ્રતિબિમ્બ પાડયું હતુ–વિદૂષક જેવા અરસિક ભોથડને પણ દિવ્ય ઉર્વશીના સૌન્દર્યના વર્ણનથી કે'વી ક્ષણભર–હેના ગામડિયા પ્રકારે પણ–ખરી રસિકતાની છાયા લાગી હતી તે હેવું તો તદ્રૂપ એક બે ક્ષણ એ ગીતિ બોલાઈ તેટલામાં જ બતાવી દીધું હતું, કે પુરૂરવના વર્ણન ઉપરથી ક્ષણભર મોહ ખશી જઈને વિદૂષકની

મુખચર્યામાં જ પ્રેક્ષકનું મન પ્રશંસાના ભાવથી ન્હોટી ગયું હતું. નાટકના શબ્દોમાં હામાંનું કશું પણ સ્પષ્ટ રીતે કહેલું નથી. માત્ર આટલા સંવાદમાંથી વિદૂષકના મનના ભાવની કલ્પના કરી લઈને હેનું પ્રતિબિમ્બ નટે પોતાની સર્જનશક્તિથી કરવાનું હતું. અને તે મુખચર્યામાં જ બધો ચમત્કાર ભરી દઈને સિદ્ધિ આણી હતી.*

આમ અકિંચિત્કર રહીને સર્વ કામ કરનાર બનવાની કળાથી નટના સહચરને પોતાનો વેશ ભજવવામાં પુષ્કળ મદદ મળેછે. ખરા સમભાવથી ધ્યાન દેવાની કૃતિ કરવાથી સ્હામા નટને પોતાનું કામ બહુ સુકર થઈ જાયછે. એટલું જ નહિં

"પોતાના સહચરને સહાય થાઓ."

પણ એ સમભાવયુક્ત ધ્યાનને લીધે સ્હામા નટને નવા અપૂર્વ પ્રયાસ કરવાને, વધારે સ્વાભાવિક વાણીની ઢબ તથા ભાર મૂકવાની રીતિ આદરવાને, પ્રવૃત્તિ થાયછે. Art of Acting નો કર્તા ફરિયાદ કરેછે કે ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર આ કલાતત્ત્વ ઉપર પુરતું ધ્યાન નથી અપાતું; અને કૃત્રિમ રીતે પ્રવૃત્તિ થાયછે. પોતાના જોડિયાનાં વચન ઉપર લક્ષ દેવાને નટ પ્હરાણે મહેનત કરતો હોય એમ તરત જણાઈ જાયછે. વખતે ધ્યાન ના દેવાનો દેખાવ થઈ, પછી વળી ધ્યાનને જાગૃત કરવા જેવું નટ કરે, જાણે ફરજ પડી હોય તેમ, અને તેથી પ્રેક્ષક વર્ગનું ધ્યાન એ તરફ ખેંચાયછે. ડિકન્સનો મિત્ર રેનિયર (Regnier) કહેછેઃ—"હું જાણુંછું, સાંભળવું કે'વું મુશ્કેલ છે, બોલવા કરતાં પણ વધારે કઠણ છે. ત્હમારા સહચરને સહાય

---

* મૂળ નાટક સંસ્કૃતમાં જ ભજવાયું હતું, તેથી સંસ્કૃત ઉતારો જ આપવો જોઇયે. પરંતુ અર્થ સમઝાય તે માટે ગુજરાતી ભાષાન્તરમાંથી ઉતારો આપ્યોછે. દિ. બ. કેશવલાલ ધ્રુવના ભાષાન્તરની પ્રથમ આવૃત્તિમાંથી આ ઉતારો આપ્યોછે. તે વખતે એ જ લભ્ય હતી. હવે તો એ ત્રણ રૂપાન્તરો થઈ છેવટની આવૃત્તિમાં ફેરફાર છે. પરંતુ તે સાથે આપણે સંબન્ધ આ સ્થળે નથી. તા. ૨૦–૭–૨૯

થાઓ." વળી કહેછે:--"એક પ્રવેશમાં આવનાર બધા નટોની વચ્ચે નિકટ પરસ્પર સંબન્ધ રૂહેવો જોઇયે એ અવશ્ય તત્ત્વ છે." કેમકે નટે યાદ રાખવાનું છે કે પોતે એકલો અથવા પોતાને માટે જ વેશ ભજવેછે એમ નથી. અને આ વિચારતાં મૈાનથી સાંભળનાર નટ તરફ હેને વાત કરનાર નટનું પણ સમભાવ પ્રેરવાનું કર્તવ્ય છે. સોલી (Solly) પોતાના પુસ્તકમાં આ પ્રશ્નને અંગે ગોત (Got) નું પોતાના શિષ્યોને પરસ્પર સંયોગમાં અભિનય કરવાનો ઉપદેશ કરતે કહેલું વચન ઊતારેછે:—

"Nothing is easier than for an actor to spoil the *effect* of a comrade by some slight meaningless movement even of his little finger before the latter has made his *effect* and which just distracts the attention of the audience at a critical moment."

("એક નટ પોતાના સહકારી નટના અભિનયની સિદ્ધિ બગાડી નાંખે હેના જેવું સ્હેલું કશું નથી; એમ થવા માટે હેણે બહુ કરવાની જરૂર નથી; પોતાનો સહકારી નટ અભિનયની સિધ્ધિ સ્થાપે તે પ્હેલાં કાંઇ નહિં તો ફક્ત પોતાની ટચલી આંગળી અર્થ વિના હલાવે એટલે બસ; એથી અણીની વખતે પ્રેક્ષક મંડળનું ધ્યાન આડું દોરાવાનું.")

ઉપર રેનિયર (Regnier)ના વચનમાંથી વાક્ય ઊતાર્યુંછે તે વચન સોલી (Solly)ના પુસ્તકમાં સવિસ્તર આપ્યુંછે; એ ધ્યાનમાં રાખવા જેવું છે:—"Ah ! I know well, nothing is so difficult as to listen, it is more difficult even than to speak. Put into it all your attention, all your ability. You dont' act for your-

self alone; apply your self to help your comrades. Nothing facilitates the task of an actor like finding in the eyes of his companions on the stage that attention which is a sort of mute response."

("આહા! હું સારી પેઠે જાણુંછું કે ધ્યાનથી સાંભળી રૂહેવું હેના જેવું બીજું કશું મુશ્કેલ નથી, બોલવા કરતાં પણ એ વધારે મુશ્કેલ છે. ત્હમારું સમગ્ર ધ્યાન, સમગ્ર શકિત સ્હામાનાં વચન સાંભળ્યા રૂહેવામાં પૂરો. ત્કમે પોતાના એકલાની માટે અભિનય કરતા નથી; ત્હમારા સહકારી નટોને સહાય થવામાં મન લગાડો. જે ધ્યાન એક જાતયનો મૂક ઉત્તર જ છે તે રંગભૂમિ ઉપરના પોતાના સહકારીઓનાં નયનોમાં જણાય તેથી નટનું કાર્ય સરળ થાયછે ત્હેવું બીજા કશાથી થતું નથી."

આમ એક નટના અભિનયને પોષણ આપવા માટે અન્ય નટના ગૈાણ અભિનય (મૂક અભિનય)ની આવશ્યકતા મનાઈ છે. પરંતુ એ ગૈાણ અભિનયને ચાલૂ રાખવા છતાં હેને આગળ પાડીને પ્રેક્ષક મંડળનું ધ્યાન તે તરફ ખેંચી સહકારી નટોના અભિનયને હાનિ પ્હોચાડવી ના જોઇયે એમ ઉપદેશ કરતાં રેનિયર કહેછે:—

"To pull all the clothes to one's self, to seek to shine alone, to confiscate all the effects to one's own advantage, is a bad action. It is unworthy of the name of art, and a true actor should be above such meanness."

("બધું પાથરણું પોતાની નીચે ખેંચી દાબવું, પોતે એકલા જ દીપી નીકળવાને મથવું, પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર કરવાની અસર બધી પોતે જ પોતાના લાભ માટે જ જપ્ત કરી લેવી, એ ખરાબ કામ છે, કર્તવ્યવિરોધી કામ છે, કલાના નામને અણુછાજતું એ કામ છે, અને ખરા નટે હેવી નીચતાથી અતિ ઉચ્ચ સ્થાને રૂહેવું જોઇયે."

અન્ય નટનાં વચન ધ્યાનથી સાંભળવાની કલા કેટલી વિજયી નીવડેછે ત્હેનું જાતિ-અનુભવનું ઉદાહરણ રેનિયરે આપેલું સોલી નોંધેછે, તે અહિં ઊતારવા લાયક છેઃ—મેડમોસેલ માર્સ અને રેનિયર બંને એક નાટકમાં વેશ સાથે લેવાનાં હતાં, તે માટે પ્રથમ અભ્યાસ કરવાનું ઠરાવ્યું, પણ એ ઠરાવેલે વખતે આવી જ નહિં, અને છેક નાટક ભજવતી વખતે જ આવી, રેનિયર તરુણ અને અનુભવ વિનાનો હતો તેથી ગભરાટમાં પડ્યો. પણ કહેછેઃ–" But, from the moment of stepping on the stage, she helped my task so much by the interest that she seemed to take in listening to me; I saw so clearly the effect that my words produced on her; her features reflected her thoughts with such truth and eloquence; that in spite of myself I was led to give its true emphasis to every word. I gave that day to my role a sense which I had never before discovered, and I acted as I had never acted before."

("પણ રંગભૂમિ ઉપર પગ મૂકયેાં તે ક્ષણથી જ મ્હારાં વચનો ધ્યાનથી સાંભળવામાં જે રસ લેતી એ જણાવા લાગી તેથી મ્હારા કાર્યમાં હેણે હેવી તો મદદ કરી; હેના ઉપર મ્હારા શબ્દોની અસર થતી હેવી તો સ્પષ્ટ મ્હેં દીઠી; હેના મનના વિચારો હેની મુખમુદ્રામાં હેવા તો સત્યરૂપથી અને સબળતાથી પ્રતિબિમ્બિત થતા હતા; કે મ્હારી ઊનતા છતાં પણ દરેક શબ્દને હું યેાગ્ય ભાર આપવામાં હેનાથી પ્રેરાયો. મ્હારે. ભજવવાના વેશમાં હેવો તો અર્થ તે દિવસે હું અર્પી સકયો કે જે પૂર્વે કદી મ્હને પ્રત્યક્ષ થયો ન્હોતો, અને પૂર્વે કદી પણ મ્હેં ના કરેલો હેવો સરસ અભિનય મ્હેં તે દહાડે કર્યો."

પ્રકરણુ ૬ ઠું.

અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ. (ચાલૂ).

આ નટોના પરસ્પર નિકટ સંબન્ધના તત્ત્વની સાથે જ જોડાયલું એક બીજું અભિનયનું તત્ત્વ છે.

નાટકનું અન્તર્ગત સૂત્ર. એ 'નાટકનું અન્તર્ગત સૂત્ર' છે. જેમ ફૂલની માળામાં બધાં ફૂલોને એકઠાં પરોવાયલાં રાખનાર દોરો—સૂત્ર—પ્રધાન રૂપે સર્વત્ર પ્રવર્તે છે તેમ નાટકનાં સર્વ અંગોને એકઠાં રાખનાર, હેમાં વ્યાપક તત્ત્વ, હેની પ્રધાન કલ્પના, તે હેનું અન્તર્ગત સૂત્ર છે. સારાં અને ખરાં નાટકોને આમ હોવું જોઇયે. હાલની આપણી રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ થતાં કેટલાંક નમાલાં નાટકોમાં એ વ્યાપક તત્ત્વ જણાતું નથી. અથવા હોયછે તો હેને રંગભૂમિ ઉપર છિન્ન ભિન્ન કરી નાંખી દીધેલું અનેકવાર નજરે પડેછે. ઉદાહરણ તરીકે 'અશ્રુમતી' જેવા ઉત્તમ નાટકને ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર આણતાં મરહૂમ ડાહ્યાભાઈની મંડળીમાં એ વ્યાપક તત્ત્વનો નાશ કરી દઈ આ નાટકના વૃત્તાન્તો-ની ગૂંથણીને એ સૂત્ર તોડી નાંખીને સર્વ અંગોનો પરસ્પર સંબન્ધ, ગૌણ પ્રધાન વગેરે ભાગોની પરસ્પર યોજના, એ સર્વને શિથિલ કરી નાંખ્યાં હતાં, અને બધાં અંગને વેરી પણ નાંખ્યાં હતાં. અને વળી અધિક વૃત્તાન્તોની અધિક પડતી અને સંબન્ધ-શિથિલ ભેળવણી કરી હતી તે તો જુદી.

અસ્તુ.—આ વ્યાપક અન્તર્ગત સુત્રના ઉપર લક્ષ રાખીને સર્વ નટોનો અભિનય અન્યોન્યનાં પ્રમાણ સચવાઈને થવો જોઇયે. પ્રત્યેકનો અભિનય એ વ્યાપક તત્ત્વને પોષક થાય એમ, અને પોતાને નિયોજિત કરેલી પદવીની મર્યાદામાં રહીને પ્રવૃત્તિ થાય એમ, પ્રગટ થવો જોઇયે. નાટકને રંગભૂમિ ઉપર ગોઠવવામાં પણ આ તત્ત્વ સંભાળવાનું છે. સર હેનરી અર્વિંગ આ તત્ત્વ ઉપર

ખાસ લક્ષ આપેછે; કોઇ ભાગની ઉત્કટતા જરાક આછી કરીને, બીજા ભાગોને યોગ્ય પડછામાં મૂકીને, એ વાદ્યસંગીતમંડળના નેતાની પેઠે, સર્વ ભાગને મધુર સંવાદી સ્થિતિમાં આણેછે. આ તત્ત્વ સાચવવાનું હોય તો દરેક નટને પોતપોતાના વેશને જેમ ફાવે તેમ બને એટલું મહત્ત્વ આપી દેવાની છૂટ ના અપાય; જો આપે તો પછી અન્યોન્ય પ્રમાણનો નાશ થાય, નબળી વાતોને અયોગ્ય મહત્ત્વ અપાય, અને ખરા અર્થભરેલા અંશોને નિર્બળ બનાવી દેવાય,—હેવું અનિષ્ટ પરિણામ થાય.

આ અન્તર્ગત સૂત્રને Art of Acting નો કર્તા Key of the Play એમ નામ આપેછે. જેમ કોઇ પણ ગીત અમુક સૂરના પાયા ઉપર ખરજ, મધ્યમ, અથવા ટીપ એ પાયા ઉપર રચાયછે, અને હેમાં એ મૂળ પાયા જોડે સંવાદ ના રાખનારા બીજા સૂરો આવે તો બેસૂરાપણું આવે, તેમ નાટકના આ મૂળસ્વરને વિરોધી અભિનય અથવા નાટકની અભિનયાર્થ યોજના આણવાનું પરિણામ વિસંવાદની કર્કશતામાં આવે. એ ગ્રન્થકાર ઇંગ્લાણ્ડની રંગભૂમિ વિશે પણ ફરિયાદ કરીને કહેછે કે શેક્સ્પીઅરનાં નાટકોની યોજનામાં આ તત્ત્વનો અનાદર થઇ, પરસ્પર પ્રમાણનો ત્યાગ કરી, જે વૃત્તાન્તને શેક્સ્પીઅરે માત્ર પ્રસંગવશાત્ ગૌણ સંબન્ધે આણેલો હોય હેવા નજીવા બનાવને પકડી લઇને અધિક વિકાસ અપાયછે. ઉદાહરણ આપેછેઃ 'રોમિયો અને જુલિયેટ' નાટકમાં પ્રથમ પ્રવેશમાં બે કુટુમ્બનાં માણસો—અનુચરવર્ગ—વચ્ચે મારામારી થાયછે. હાને અયોગ્ય પ્રમાણ આપી દઇને એકાદ ભવ્ય બનાવ અને સંક્ષોભનું રૂપ આપી દેવામાં આવેછે; બાજૂની ગલીઓમાં આસપાસના મહેલ્લાઓમાંથી પ્રવાહબંધ આવતાં ક્રોધપૂર્ણ લોકોનાં ટોળાંથી રંગભૂમિ ભરાઇ જાયછે; ઘરનાં બારી બારણાં ફડાફડ ઊઘડેછે; ભયસૂચક ઘંટનાદ બધે થાયછે; આમ દેખાવ આખી વિસ્તીર્ણ યુદ્ધ બનાવી દેછે. અને જોવા જઇયે તો મૂળમાં એ બનાવ માત્ર

બે પક્ષના થોડાક લોકો વચ્ચે રસ્તામાંની ટપાટપી છે. તે જ પ્રમાણે 'As you Like It' નાટકમાં કુસ્તીના પ્રસંગને પણ વધારી દઈ, મ્હોટો અખાડો રચાયછે, અને મ્હોટું tournament (મધ્ય કાળમાં રચાતાં ક્રીડાયુદ્ધ જેવું) યુદ્ધ હોય એમ રચના કરી નાંખેછે. તેમ જ હૅમલેટ નાટકમાં તલવારથી પટા ખેલવાના વૃત્તાન્તને પણ માણસોથી ભરપૂર ચોગાનમાં મ્હોટા વિધિપૂર્વક યુદ્ધનો દેખાવ આપી દેવામાં આવેછે. અને એ વૃત્તાન્ત હતો માત્ર સાધારણ સામાજિક બનાવ; જેમ હાલના કાળમાં બિલિયર્ડ અથવા ટેનિસની રમત બે જણ વચ્ચે સ્પર્ધા માટે સહજ પ્રસંગે યોજાય તેમ. આ પ્રકારે અણધાર્યો અને આપોઆપ એ બનાવનો ઉદ્‌ભવ કર્યાથી આ પ્રસંગ વધારે સ્વાભાવિક બની, હેમાં થતાં મરણના પરિણામમાં આકસ્મિકતા પ્રતિષ્ટ થઈ વિશેષ કરુણરૂપ ધારણ થાય; અને હેમાં જ સારસ્ય ખરું છે.

દશ્યસામગ્રી અને રચના; હેમાં કલાવિધાનનું તત્ત્વ.

ઉપર વર્ણવેલા પ્રકારની વૃત્તાન્તયોજનાનું મૂળ બનાવોને તદ્રૂપ દેખાવ આપવાની અયોગ્ય ઉત્કંઠા છે. આ પ્રસંગોમાં તો પ્રમાણદોષ જ આવ્યો છે. પરંતુ તદ્રૂપ દેખાવ ઉત્પન્ન કરવાની ઉત્કંઠાને લીધે અતિવાસ્તવિકતાનો દોષ દશ્યસામગ્રી અને રચનામાં અનેક વાર આવેછે. નાટકની સંસ્થાના આરમ્ભકાળમાં દશ્યસામગ્રી અત્યન્ત થોડી હતી અને ક્રમે ક્રમે હેમાં વધારો થયો તે ઇતિહાસભાગમાં આપણે જોયુંછે. હવેના કાળમાં આ વિભાગને અતિશય મહત્ત્વ અપાતું જણાયછે. તો પ્રશ્ન એ ઉત્પન્ન થાયછે કે દશ્યસામગ્રી અને રચનાને કશી કલાતત્ત્વની મર્યાદા છે કે કેમ? અને છે તો એ મર્યાદાનું નિયામક તત્ત્વ શું છે?

આ તપાસતા પ્હેલાં દશ્યસામગ્રીમાં તદ્રૂપતા આપવા માટેની

દૃશ્યસામગ્રીના તદ્રૂપ પ્રકારના દાખલા.

યુક્તિયેાનું જરાક દર્શન ઝડપથી કરિયે. ગ્રીક નાટકમાં સ્વર્ગમાંથી ઊતરતા દેવેા માટે યન્ત્રરચના થતી હતી તથા રંગભૂમિમાં નીચેથી ઉપર માણસોને આણવાની ગેાઠવણ હતી તે આપણે ઇતિહાસદર્શનમાં જોયુંછે. તે જ પ્રમાણે વળી રેામનેા આગળ વધીને હેમની લશ્કરી વૃત્તિ તથા સ્થૂલ રુચિયેાને વશ થઈ રંગભૂમિ ઉપર દેખાવનેા ભભકેા અને ધામધૂમ વખાણુતા હતા; જેમકે ઍગેમૅમ્નૉનના પુનરાગમનના વૃત્તાન્તમાં ૬૦૦ ખચ્ચરેાનેા વરઘેાડેા આણુતા હતા.* (અહિં યાદ રાખવાનું છે કે રેામન નાટકગૃહ વિશાળ અને ખુલ્લાં હતાં.)

શેક્સ્પીઅરના સમયમાં ઇંગ્લાણ્ડમાં તદ્રૂપતા માટે થેાડાક પ્રયત્ન થયા હતા એમ જણાયછે. ઈ. સ. ૧૫૬૬ના સેપ્ટેમ્બરમાં ઑક્સ્ફર્ડમાં રિચાર્ડ એડ્વર્ડનું ' Palamon and Arcite ' નામનું નાટક ભજવતાં ખરેખરું શિયાળ (fox–લેાંકડી) ચેાકમાં આણ્યું હતું અને ખરેખરા કૂતરા અને રણશિંગાં સહિત શિકારિયેા હેની પાછળ દેાડાવ્યા હતા. ઈ. સ. ૧૫૭૧માં Narcissus (નાર્સિસસ) નાટક ભજવતાં ગર્જના અને વીજળીનેા દેખાવ આણ્યેા હતેા. બીજે પ્રસંગે આકાશમાંથી બરફ વરસતેા બતાવવા માટે ધેાળી તિકડિયેાનું વર્ષણ કરાવ્યું હતું. ઈ. સ. ૧૫૬૭–૬૮માં નાટક માટેનેા સામાન બનાવનારની રચનાની નેાંધમાં–એક રથ ૧૪ ફૂટ લાંબેા, ૮ ફૂટ પ્હેાળેા, હેની ઉપર એક ખડક અને હેમાંથી વ્હેતું ઝરણ એપેાલેા તથા નવ Muses (કલાદિકની અધિદેવીઓ) ને માટે–દાખલ જણાયછે.+

અર્વાચીન ઇંગ્લાણ્ડમાં તદ્રૂપતાનેા મેાહ વધતેા ગયેા. Rejected Addresses માં બાયરનના અનુકરણના કાવ્યમાં નીચેની પંક્તિયેા છેઃ–

---

* Encycl. Brit. p. 411 last para.

+ Fortnightly Review, June 1907, pp. 1115–1116.

"Oh! with what tragic horror would he start
(Could he be conjured from the grave beneath)
To find the stage again a Thespian cart!
And elephants and colts down trampling
Shakespear's art!
"Hence, pedant Nature, with thy Grecian rules,
Centaurs (not fabulous) those rules efface;
Back, Sister Muses, to your native schools;
Here booted grooms usurp Apollo's place,
Hoofs shame the boards that Garrick used to
grace,
The play of limbs succeeds the play of wit,
Man yields the drama to the Hou'yn'm race,
His prompter spurs, his licenser the bit,
The stage a stable–yard, jockey club the pit."

રંગભૂમિ ઉપર ઘોડા, હાથી ખરેખરા આણવાની ચાલૂ થયેલી પદ્ધતિનો આ કાંઈક અતિશય પણ સબળ શબ્દોમાં તિરસ્કાર બતાવેછે. ઈ. સ. ૧૮૧૨માં Rejected Addresses પ્રસિદ્ધ થયું હતું. તે સમયના તદ્રૂપતાના અતિમોહનું આ વર્ણન સમજવાનું છે. તેમ જ એ પુસ્તકમાં કોલરિજના અનુકરણમાં પણ આ પ્રકારને અનુલક્ષણુ છે:—

"Amid the freaks that modern fashion sanctions,
It grieves me much to see live animals
Brought on the stage. Grimaldi has his rabbit,
Laurent his cat, and Bradbury his pig;
Fie on such tricks. Johnson the machinist
Of former Drury, imitated life

Quite to the life. The Elephant in Blue Beard,
Stuff'd by his hand, wound róund his lithe proboscis
As spruce as he who roar'd in Padmanaba.
(Rejected Addresses. Parody of Coleridge.)

આ મોહનું હાવું જ એક ઉદાહરણ મુંબાઈમાં ઈ. સ. ૧૮૭૫-૭૬ માં મ્હેં જોયું હતું:-

વિક્રમોર્વશીય નાટકનો સંસ્કૃતમાં અભિનય એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓએ કર્યો હતો તે વખત પુરૂરવના રથને ખરેખરાં ટટ્ટૂ જોડીને રંગભૂમિ ઉપર આણ્યાં હતાં; ભૂમિનાં પાટિયાં ઉપર ખરી અથડાઈ અવાજ થતાં પાણીદાર ટટ્ટૂ ભડક્યાં અને તોફાન કરવા લાગ્યાં તેથી ભંગાણ નાટકમાં પડ્યું તે વાત તો વળી જુદી જ!

પરંતુ ઇંગ્લાણ્ડ તરફ પાછા વળિયે. ઈ. સ. ૧૮૭૩-૭૪ના શુમારમાં એક મૂક નાટ્યમાં-"હાથી, ઊંટ, વગેરે રંગભૂમિ ઉપર આવ્યાં હતાં, અને એ બધાં સાથેલાગાં, અને સાથે ૫૫૦ નટ લોકો, રંગભૂમિ ઉપર દેખાયાં હતાં." અને જાહેર ખબરમાં લખ્યું હતું કે—" એ બધાનું વજન આશરે ૫૦ ટન થશે!" બેલાર્સ આ વાત લખી લખેછે:—*

"Probably this is the first instance on record of the merits of a dramatic performance being calculated by avoirdupois!"

"નાટકના ખેલની ગુણગણના આમ વજનના આંકડાથી કરવાનો આ પ્રથમ જ દાખલો જણાયછે."

આટલું જ નહિં પણ બેલાર્સ વધારે તીક્ષ્ણતાથી ફરિયાદ કરે છે કે શેક્સ્પીઅર જેવાનાં સમર્થ નાટકોમાં પણ નાટકની આભ્યન્તર રસની ખૂબીને ઢાંકી દેનારા દૃશ્યસામગ્રીના યાન્ત્રિક ચમત્કારોનો રંગભૂમિ ઉપર આદર થવા લાગ્યોછે.

* Fine Arts, pp. 128-129.

શેક્સ્પીઅરના સમયમાં પણ બેન જોનસને દશ્યસામગ્રી સ્હામે અરુચિનેા ઘેાષ કર્યો જણાયછે. હેણે રચેલા Masque (સંગીત નાટક) માટે જોન્સ નામના કારીગરે દશ્યરચના ઘણી કીમતી અને અટપટી અને ભભકદાર રચી હતી. અને સાહિત્યમય અંશ અને દશ્યરચનાના અંશ બંનેને સરખે દરજ્જે ગણવામાં આવ્યા તેથી બેન જોનસન નારાજ થયેા અને જોન્સને વિશે સખત આક્ષેપકાવ્યેા હેણે રચ્યાં હતાં. બેન જોન્સનના એક હસ્તલેખમાં આ કટાક્ષ-વચનની પંક્તિ છે !—"Painting and Carpentry are the soul of masque-" ચિત્રકામ અને સુતારકામ તે સંગીત-નાટક-ના જીવનરૂપ તત્ત્વ છે."

ઈ. સ. ૧૮૯૮ના ઑક્ટેાબરના જ્ઞાનબોધમાં મ્હેં વાંચ્યું હતું કે યૂરેાપમાં એક રંગભૂમિ ઉપર બલૂન આણ્યું હતું.

મ્હેં મુંબાઈમાં આજથી ૩૫ વર્ષ ઉપર કે તે અરસામાં પ્રથમ એક પારસી મંડળીનું નાટક જોયું તે વખતે સહજ યુક્તિની મદદે નીચેા માણુસ તે ક્રમે ક્રમે ઊંચેા થઈ જઈ બિહામણા ખવ્વીસનું રૂપ ધારણ કરતેા હતેા. એ જોઈને મ્હારા બાલક મનને નાટકની અદ્દભુતતાની વિલક્ષણ છાપ લાગી. એ અંશ તે ખૂબીરૂપ જ જરાક તે વખત લાગ્યેા હતેા.

તે પછી ઈ. સ. ૧૮૭૮ થી ૮૦ના શુમારમાં 'નળ દમયંતી'નું નાટક ગુજરાતી મંડળીમાં ભજવાતું જોયું ત્હેમાં—પ્રેમાનન્દે બિચારાએ ના કલ્પેલેા, મહાભારતમાં નલાખ્યાનમાં પણ ના કહેલેા, ચમત્કાર પ્રગટ થયેા જોયેા. દમયંતીએ પારધિને શાપ દેતાં વાંત એક ભડકા-વનારેા ધડાકેા થયેા અને પારધિ રંગભૂમિ ઉપર આખેાને આખેા જમીનમાં ઊતરી ગયેા. હાવા ચમત્કારમાં નાટયકલા બિચારી પેલા પારધિની સાથે જ વિલીન થઈ ગઈ.

ઈ. સ. ૧૮૯૮ ના શુમારમાં અમદાવાદમાં એક નાટકમાં વિલાસી કૃત્રિમ પાણીમાં તરતેા રંગભૂમિ ઉપર દેખાડયેા હતેા; એક

નાટકમાં કિલ્લો પડી જતો હેવો બનાવ દેખાડાતો હતો; અને હાવા દૃશ્ય ચમત્કારોનો નાટકના તત્ત્વભૂત વૃત્તાન્ત જોડે સંબન્ધ કાંઇ જ નહિં અને ખરા રસતત્ત્વનો કેવળ ભંગ જ એ પ્રકારોથી થતો હતો. પણ ન્હાનાં બાળકો અને સામાન્ય વર્ગનું પ્રેક્ષક મંડળ આ ચમત્કારોથી ખુશ ખુશ થઈ જતું હતું*

અતિ-તદ્રૂપતામાં દોષના બીજની પરીક્ષા.

પરંતુ આ બધા દાખલા આપ્યા તે ઉપરથી એમ નથી સમજવાનું કે એ પ્રકાર કલાતત્ત્વને પોષક છે. પ્રાચીન કાળમાં, યૂરોપમાં, આ દેશમાં; જ્હાં જ્હાં આ રીત્યના અતિતદ્રૂપ પ્રયાસો થયાછે ત્હાં ત્હાં કલાતત્ત્વને પોષણ નહિં પણ શોષણ જ મળ્યુંછે. અને ઇંગ્લાણ્ડમાંના દાખલાઓ ઉપરથી જણાશે કે એ અનિષ્ટ પ્રકારો જ ગણાયા હતા. આ પ્રકારોમાં તદ્રૂપતા સાધ્યા છતાં અનિષ્ટતાનું બીજ શું? એ તપાશીશું તો દૃશ્યસામગ્રીમાં કલામય મર્યાદા અને હેના નિયામક તત્ત્વનું સહજ દર્શન થશે.

અનુકરણમાં સમાયલી અવાસ્તવિકતા.

આ તપાસ માટે એક સામાન્ય દાખલો લઇયે. બાળકો રમતો રમેછે તે વખતે મ્હોટાંના વૃત્તાન્તાદિકનું અનુકરણ કરતી વખતે જોઇતી સામગ્રી અતિ વાસ્તવિક નથી હોતી. લાકડીનો ઘોડો દોડાવેછે તે વખત લાકડીને ઘોડા રૂપ જ માની લેવામાં આવેછે. ઢીંગલીને રમાડેછે ખવડાવેછે સૂવાડેછે તે વખત બાલિકા

---

* દૃશ્યસામગ્રીને આવશ્યક પદવીએ ચઢાવી દેવાનું રમૂજી દૃષ્ટાન્ત દલપતરામ કવિના 'મિથ્યાભિમાન નાટક'માં મળેછે. હેમાં પ્રસ્તાવનામાં કે કોક ભાગમાં એ નાટક ભજવવા માટે જોઈતી સામગ્રીની યાદી આપીછે તે આ રમૂજ ઉપજાવેછે. માંહિં ડોઘલાને પણ ભૂલી ગયા નથી. અને પ્રાસંગિક સૂચના આપીછે કે અમુક ઠેકાણે જે ગામમાં ખેલ થતો હોય તે ગામના પટેલનું નામ દેવું. નાટકનો અતિ દીન આદર્શ રખાઈને આ સૂચનાઓ થઇ જણાયછે.

સંપૂર્ણ રીતે જાણેછે કે આ ખરેખરું છોકરું નથી અને ઢીંગલી કેવળ બદસુરત છે તે પણ કદાચ જાણેછે, પરંતુ એ વિશે કેવળ બેદરકાર રહી, કાંઇ પણ રમાડવાને પોતાને મળે તેથી સંતોષ માનેછે, કાંઇક હેવું મળે કે તે વડે પોતાની માની અથવા ધાત્રીની નકલ કરી સકે તો હેનો મનોરથ તૃપ્ત થાયછે. એક વાર ન્હાનાં બાળકોને મ્હેં મીઠાઈની દુકાન દુકાન રમતાં દીઠાં હતાં; મીઠાઈ તરીકે લાકડાના ન્હાના ન્હાના ચોરસ કડકા, વગેરે ગોઠવ્યા હતા, અને ખરી મીઠાઇ જેટલો જ, અથવા તેથી પણ વધારે, મોહ એ કડકાઓ ઉપર હેમને હતો. વળી એક પ્રસંગે કેટલાંક બાળકો 'મર્ચંટ ઓફ્ વેનિસ'નું નાટક જોઈ આવ્યા પછી હેમાંનો ન્યાયાસનનો વૃત્તાન્ત ભજવવાનું મન થવાથી બે જ બાળકો હતાં એટલે કાંઇ લાકડાના કડકા વગેરે પદાર્થોને પોર્શિયા, શાઇલોક, વગેરે પાત્રો કલ્પી હેમની કને બધો વૃત્તાન્ત પોતે તટસ્થવત્ રહી ભજવાવતાં હતાં.

એ અવાસ્તવિકતાની સાથે જોડાયલો કલ્પના વ્યાપાર.

આ પ્રકારનું અનુકરણ શું સૂચવેછે? એ જ કે અનુકરણનો ચમત્કાર અતિતદ્રૂપતા હોય તો લુપ્ત થાયછે; જરાક પણ કૃત્રિમતાનો ભાસ હોય તો આ અનુકરણ છે, ખરેખરું નથી એમ ખાતરી થાયછે. એ ખરું છે કે અભિનયનું મૂળ અનુકરણમાં છે, અને અનુકરણને સફલતા આપનાર મુખ્ય અંશ તદ્રૂપતા છે. પરંતુ અનુકરણનો આનન્દ 'માની લેવા'માં, કલ્પનાવ્યાપારમાં, સમાયલોછે. સામગ્રીની અવાસ્તવિકતા કલ્પનાશક્તિને ઉત્તેજિત કરેછે અને અવાસ્તવિકને વાસ્તવિક મનાવી લેછે. આ તત્ત્વ સ્વીકારીશું એટલે જણાશે કે દૃશ્યસામગ્રીમાં અતિવાસ્તવિકતા જેટલા પ્રમાણમાં વધશે તેટલા જ પ્રમાણમાં કલ્પનાવ્યાપારનો પ્રદેશ સંકુચિત થશે, અને તેટલે દરજ્જે ચમત્કાર અને આનન્દ ઘટશે. રંગભૂમિ ઉપર ખરેખરા ગાડીઘોડા આણ્યાથી એ તો ગાડીઘોડા જેવા ગાડીઘોડા છે એ જ્ઞાન-

થી સામાન્યતાનો ભાસ થશે, એટલું જ નહિં પણ એથી કશો રસ ઉત્પન્ન નહિં થાય; માત્ર એટલું કાંઇક મન્દ કૌતુક થશે કે આ વસ્તુઓ રંગભૂમિનાં પક્ષાઙ્ગમાં કિયે ઠેકાણે સંતાડી રાખ્યાં હતાં. આ વિચારો બેલાર્સે સબળ રીતે બતાવ્યાછે ત્હેનો સાર ઉપર તારવીને મૂકયોછે.

જર્વાઇનસે પણ આ કલ્પનાવ્યાપારને વિશે નીચેના વિચાર-પૂર્ણ શબ્દો કહ્યાછે:—

"In a generation accustomed to art and soon corrupted by art, the imagination quickly demands all the stimulants offered by magnificient decorations and accessories; the simple and fresh feeling of society, when the least enjoyments are new and overwhelming, requires none of these enhancements and incentives. The imagination is here excited by the slightest touch.'*'

"હુન્નરથી ટેવાયલા અને હુન્નરથી સહેજમાં બગડેલા જમાનામાં કલ્પનાશકિત ભભકદાર શોભા શણગાર અને ઉપસામગ્રીથી મળતાં સર્વ ઉદ્દીપનોની માગણી કરેછે; અને જે જનસમાજની હૃદયવૃત્તિ સાદી અને શુદ્ધ રહી હોયછે તે જનસમાજમાં ન્હાનામાં ન્હાનાં વિનોદસાધનો નવીન અને તલ્લીન કરનારાં બનેછે અને એ હૃદય-વૃત્તિને આ પ્રકારની પોષક અને ઉત્તેજક સામગ્રીનો ખપ પડતો નથી. જરાક સરખા સ્પર્શથી હેમની કલ્પનાશકિત ઉત્તેજિત થાયછે."

અતિવાસ્તવિક દૃશ્ય-સામગ્રીથી થતી વ્યગ્રતા.

અર્થાત્, અતિવાસ્તવિક દશ્યસામગ્રી ના હોય તો કલ્પના-વ્યાપારથી પ્રેક્ષક મંડળ એ બાબતની ઊનતાની પૂર્તિ કરેછે અને તેમ કરવામાં એક પ્રકાર-નો આનન્દ મેળવેછે. આ પ્રકારે પ્રેક્ષક વર્ગની કલ્પનાશકિતને સામર્થ્ય અને કેળવણી

* Shakespear Commentaries, p. 92.

મળેછે. કેવળ અસલના રૂપની દશ્યસામગ્રી—જેમકે ખરેખરા ગાડી-ઘોડા ઇત્યાદિ—ને વિશે આ સર્વ ટીકા લાગૂ પડેછે તે જ રીતે બનાવટી ઘોડા, ગાડી, પર્વત, નદી, વગેરે કૃત્રિમ દશ્યસામગ્રીને પણ આ ચર્ચા કાંઇક વિશિષ્ટ રીતે લાગૂ પડેછે. કૃત્રિમ દશ્ય-સામગ્રીમાં કાંઇક કલ્પનાવ્યાપારને પ્રવેશ મળેછે ખરો, પરંતુ તે રચનામાં પણ અતિવાસ્તવિકતા પેસે, બધા અંશો તદ્રૂપ બનાવ-વાનો પ્રયાસ કરી કશું પણ અદશ્ય ના રાખે, તો એના એ બાધ ઉપસ્થિત થાય. પણ આ શિવાય એક બીજા પ્રકારનો લાભ દશ્ય-સામગ્રીના મર્યાદિત ઉપયોગમાંથી ફલિત થાયછે. જર્વાઇનસના જ શબ્દો વાપરીશું:—

"The less the distraction offered to the senses, the more the whole attention of the spectators was fixed upon the intellectual performances of the actors and the more were these directed to the essence of their art."

શેક્સ્પીઅરના કાળ વિશે કહેછે:—

"ઇન્દ્રિયોને વ્યગ્ર કરનારા પ્રકાર જેટલા ઓછા, તેટલા વિશેષ બળથી પ્રેક્ષક વર્ગનું પૂર્ણ ધ્યાન નટોના મનોવ્યાપારપ્રેરિત અભિનયમાં સંલગ્ન રહેતું, અને તેટલા વિશેષ સારસ્યથી નટોના એ અભિનય પોતાની કલાના ખરા તત્ત્વ તરફ પ્રેરાતા હતા."

અર્થાત્, દશ્યસામગ્રી અતિશય અને અતિવાસ્તવિક ભર્યે જવાથી પ્રેક્ષક વર્ગનું ચિત્ત નાટક અને અભિનયના ખરા સ્વરૂપ ઉપરથી ખશી જઇ એ ઉપસામગ્રી ઉપર જાયછે અને વ્યગ્રતા ઉત્પન્ન થાયછે; અને હેની સાથે અને હેને પરિણામે નટવર્ગનું લક્ષ પણ પોતાની કલાના ઉત્તમ તત્ત્વ ઉપરથી કાંઇક ખસવાનો ભય રહેછે. આ પ્રકારે પ્રેક્ષક વર્ગની મનોવ્યગ્રતા અને નટવર્ગની અભિનયકલામાં હીનતા એ દોષ અતિવાસ્તવિક દશ્યસામગ્રીથી ઉત્પન્ન થાયછે.

આ દૂષણમય પરિણામનું–વ્યગ્રતાનું–એક સબળ ઉદાહરણ અહિં નોંધાવા લાયક છે. કેટલાંક વર્ષ ઉપર પારિસમાં મોંશ્યર સારડોં (M. Sardon) નું 'ક્લિયોપેટ્રા' નાટક ભજવવાનું હતું. ત્હેમાં ક્લિયોપેટ્રાનો વેશ મદામ સેરા બર્નહાર્ટ (Madame Sarah Bernhardt) ભજવવાની હતી. આખા પારિસમાં એ થવાના નાટકની વાત ચાલી રહી હતી ત્હેમાં ખાસ ચર્ચા એક વાતની થતી હતી તે એ કે સેરા બર્નહાર્ટ એક સાપને તૈયાર કરતી હતી, એક કોથળીમાં હેને પૂરી રાખી પોતાનાં વસ્ત્રમાં કોથળી સંતાડવાની હતી અને હેમાંથી પેશનીકળ કરતાં સાપને શીખવી રાખવાની હતી. પરિણામ એ થયું કે નાટક ભજવાયું તે વખત ક્લિયોપેટ્રાના કરુણરસપૂર્ણ મરણના પ્રસંગ તરફ પ્રેક્ષક મંડળનું ધ્યાન એ નટી દોરી ના સકી; કોથળીમાંથી નીકળતા સાપના ગૂંછળા અને પૂંછડીના ચલનવલન તરફ જ જોઈ રહેવાને બધા અત્યન્ત ઉત્સુક થયા હતા.'*

એ વ્યગ્રતાનું એક સબળ દૃષ્ટાન્ત.

દશ્યસામગ્રીને અયોગ્ય પ્રાધાન્ય આપતાં અભિનયના જીવનતત્ત્વનો અનાદર આમ થાયછે. આ અનાદર ટાળવાનો એક વિપથગામી ઉપાય એક ગુજરાતી નાટકના પુસ્તકમાં મ્હેં જોયેલો યાદ છે. હેમાં એક પ્રવેશમાં કશો પણ અભિનેય વૃત્તાન્ત જ નથી મૂકયો–એટલે કે કાંઇ ભાવપ્રદર્શન, કાંઇ વચન, કશું પણ નથી; અને માત્ર એક યુદ્ધનો બનાવ જ stage-directions–રંગસૂચનારૂપે બતાવીને પ્રવેશ પૂરો કર્યોછે; નીચે પ્રમાણેઃ—

કેવળ દશ્યસામગ્રીનો બનેલો નાટકનો પ્રવેશ.

* મુંબાઈના એક અંગ્રેજી દૈનિક પત્રમાં એક લખાણમાં મદામ રિસ્ટોરી (Madame Restori) ના–આ વિષય ઉપર–વિચારો વિશે ઉલ્લેખ હતો ત્હેમાંથી આ દૃષ્ટાન્ત લીધુંછે.

"અંક ૨ જો.

પ્રવેશ ૫ મો

(બંને પક્ષ સ્હામસ્હામાં યુદ્ધ કરવા મળ્યાંછે. સ્હામસ્હામી તોપો છૂટેછે. તરવારો ઊડેછે. ધુમાડો તથા લાહ્ય લાગ્યા જેવો દેખાવ થઈ રહેછે, અને ત્હેમાં તરલાનો બાપ અમીર મરાઈ જાય-છે, અને ઉમરાવ તરલાને પકડીને ઘેર લઈ જાયછે.)

(પ્રવેશ ૫ મો સમાપ્ત)."

બસ આમ કર્યું પછી અભિનયના જીવનતત્ત્વને ચૂંથવાનો પ્રસંગ કાંઇ રહ્યો? એ તત્ત્વને પેસવાનું જ સ્થળ ના રહ્યું! હાવી ધામધૂમથી સામાન્ય વર્ગને આકર્ષવાના હેતુથી જ નાટક રચવાનો આ ઉત્તમ નમૂનો છે!

પરંતુ—કહેવાની જરૂર નથી કે—આ પ્રશ્નનો ખરો ફડચો આ રીતે નથી કરવાનો. દૃશ્યસામગ્રીને અભિનયકલાના ખરા તત્ત્વના ધ્યાણમાં રાખવાથી જ ખરો નિવેડો આવેછે. ઉપર કહેલો બનાવ નાટક નહિં, પણ કોઇ 'મેજિક લૅંટર્ન' અથવા સિનેમૅટોગ્રાફના દેખાવ જેવા ખેલનો જ પ્રકાર ગણાય.

દૃશ્યસામગ્રીને લીધે નાટકવૃત્તાન્તમાં મળતી કલ્પનાને મદદ કરનારી સૂચનાઓની વ્યર્થતા તથા પ્રેક્ષક વર્ગમાં વૃત્તાન્તનું વિસ્મરણ અને એ વૃત્તાન્તથી થયેલા ઉલ્લાસનું વિલોપન.

દૃશ્યસામગ્રીને આગળ પડતું પ્રાધાન્ય આપવાનાં બીજાં બે સૂક્ષ્મ પણ મહત્ત્વવાળાં અનિષ્ટ પરિણામ Fortnightly Review ના ઈ. સ. ૧૯૦૭ ના જૂનના અંકમાં Elizabethan Stage Scenery વિશેના લેખમાં સૂચવ્યાંછે. પ્રથમ પરિણામ એ કે ખાસ કરીને શેક્સ્પીઅર જેવા સમર્થ નાટકકારનાં નાટકોમાં દૃશ્યાદિકને સંબન્ધે કેટલીક યુક્તિ વાળી સૂચનાઓ (વૃત્તાન્ત, વચન, વગેરેમાં) અપાયલી હોયછે ત્હેની મદદથી પ્રેક્ષકની કલ્પનાશક્તિ ઘટતું દૃશ્યાદિક

પેાતાની મેળે મન સમક્ષ ઊભું કરી સકે; તે સૂચનાઓ બાહ્ય દૃશ્યસામગ્રીના આડમ્બરને લીધે કાંતેા સમઝાતી નથી અથવા તેા હેની અસર થતી નથી.

બીજું પરિણામ એ થાયછે કે દૃશ્યસામગ્રીના અટપટા પ્રકાર દાખલ થવાથી એક પ્રવેશ અથવા અંક અને બીજા અંક અથવા પ્રવેશ વચ્ચે પડદા, દૃશ્યરચના વગેરે ફેરવવા માટે વખત ગાળવેા પડેછે, તે વચલા વખતમાં નાટકવૃત્તાન્તનેા પ્રવાહ અસ્ખલિત જોવાનું જતું રહેછે અને પૂર્વવૃત્તાન્તની કેટલીક હકીકતેા પ્રેક્ષક મંડળ ભૂલી જાયછે, એટલું જ નહિં પણ પૂર્વવૃત્તાન્તના અભિનય વખત ઉન્નત વિચારેા અને ચમત્કૃતિજનક અભિનયકલાથી હૃદયને જે ભાવેાલ્લાસ પ્રાપ્ત થયેા હેાયછે તે નરમ પડી જાયછે; આ રીતે રસપ્રવાહમાં ભંગ થાયછે.

આ શિવાય અનેક અનિષ્ટ પરિણામેા દૃશ્યરચનાને પ્રાધાન્ય આપવાનાં થાયછે. તે બધાને ચર્ચવાને સ્થળ નથી. આ કારણેાથી દૃશ્યને સંબન્ધે ઘટતી મર્યાદા રાખી બાકીનું પ્રેક્ષકની કલ્પનાને જ સોંપવું એ ઇષ્ટ ગણવું જોઇયે. શેક્સ્પીઅરે પાંચમા હેનરીના નાટકમાં Prologue માં પ્રેક્ષકને કલ્પના વડે પૂર્તિ કરવાની વિનંતિ કરીછે તે પાછળ ઇતિહાસદર્શનમાં આપણે જોઈ ગયા છિયે. એ ઉપરથી જણાશે જ કે શેક્સ્પીઅર ખરું કલાતત્ત્વ સમઝતેા હતેા અને રંગભૂમિ ઉપર ખરેખરા ઘેાડા આણવા વગેરે અરસિક યેાજનાની વિરુદ્ધ જ હતેા.

પરંતુ કલ્પનાને આમ બધું કામ સોંપી દૃશ્યસામગ્રી અતિશય કૃશ રાખવાથી કેટલીકવાર બીજી દૃશ્યસામગ્રી અપૂર્ણ છેડાની અનિષ્ટતા આવેછે,—બધા દેખાવમાં રહી કલ્પનાને પૂર્તિનું હસનીયતા આવેછે; રંગભૂમિની દરિદ્રતા કામ સોંપવાથી કવચિત્ પ્રગટ થાયછે. એ બીજા દૃષ્ટિબિન્દુને પણ થતી હસનીય સ્થિતિ. શેક્સ્પીઅર ભૂલી ગયેા નથી અને એ જ

Prologue માં એજિનકોર્ટના મહાન્ યુદ્ધના પ્રદર્શન માટે કેવી અનુચિત સામગ્રી છે તે વિશે પોતે જ ઉપહાસ કરેછે. હાવા ઉપહાસજનક વાસ્તવિકતા અને કલ્પનાવ્યાપારના મિશ્રણનું એક ઉદાહરણ મુંબાઈની રંગભૂમિ ઉપર એકવાર પ્રગટ થતું હતું. અલીબાબા અને ૪૦ ચોર—એ નાટક ભજવાતાં રંગ-ભૂમિ ઉપર બધા ૪૦ નટ ચોર તરીકે લાવવા મુશ્કેલ પડવાથી ફક્ત ચાર જ ચોર રંગભૂમિ ઉપર આવ્યા હતા, અને પ્હેલા ચોરના ગળામાં પાટિયું પ્હેરાવી, ઉપર મ્હોટા અક્ષરે ૧ થી ૧૦, બીજાના ગળામાં ૧૧ થી ૨૦, ત્રીજાનામાં ૨૨ થી ૩૦, અને ચોથાના ગળામાં ૩૧ થી ૪૦ નું પાટિયું—એમ સંજ્ઞાઓ લટકાવી હતી; એટલે ચાર જણ તે ૪૦ ચોરને ઠેકાણે આ રીતે માની લેવડાવ્યા !

આ પ્રકારની મુશ્કેલી, યુદ્ધ, લશ્કર, વગેરે વૃત્તાન્તો અને વસ્તુઓને સંબન્ધિ વિશેષ રૂપે નડેછે.

ભરતખંડના નાટ્ય-શાસ્ત્રમાં અતિવાસ્તવિક-તા ટાળવા માટે ઠરાવેલા ઉપાય.

આપણા પ્રાચીન ભરતખંડમાં એ મુશ્કેલીનો ફડચો નાટ્યશાસ્ત્રના કેટલાક દૃઢ નિયમો—નિષેધક નિયમો—વડે અણાયલોછે. આપણા પ્રાચીન નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે યુદ્ધ વગેરે પ્રસંગો નાટકમાં પ્રત્યક્ષ આણવા નહિં, માત્ર પરંપરાથી સૂચવવા, એમ શાસન છે. આ શાસનનો હેતુ યુદ્ધ જેવા પ્રસંગ માટે ક્રૂરતાનું દર્શન અરુચિકર હોય તે કદાચ હશે. પરંતુ વધારે ખરું કારણ તો હેવા પ્રકાર પૂર્ણ રૂપે અભિનેય ના હોઈ હાસ્યજનક અતિવાસ્તવિક-તા આણે એ જ જણાયછે. આ પ્રકારના નિષેધનો મુખ્ય હેતુ તો અતિવાસ્તવિક વૃત્તાન્તથી થતી અરસિકતા જ જણાયછે. એ કારણથી રંગભૂમિ ઉપર ભોજન, લગ્નવિધિ, નિદ્રા કરવી, સ્નાન કરવું, વગેરે વૃત્તાન્તો નિષિદ્ધ ઠરાવ્યાછે.* એટલું તો ખરું કે હાવા પ્રયોગો

* હાના અપવાદ સંસ્કૃત નાટકોમાં જ મળેછે ખરા. જેમકે 'વેણી-સંહાર' માં તથા 'પ્રચંડ પાંડવ' માં નાયિકાને કેશ પકડીને રંગભૂમિ

થતા હશે તેથી હેને માટે નિષેધ આણવો પડેલો, અસ્તિત્વમાં ના હોય ત્હેનો નિષેધ સંભવતો નથી.

આ પ્રકારના નિષેધનો શેક્સપીઅરનાં નાટકોમાં તો અનાદર સ્થળે સ્થળે જોવામાં આવેછે. પરંતુ જ્ય્હાં અતિવાસ્તવિકતા ટાળી સકાઇછે ત્ય્હાં ટાળવાનો પ્રયત્ન પણ ક્વચિત્ કરેલોછે. હેમલેટ-માં એક અંકમાં લશ્કર રંગભૂમિ ઉપર આણવાની જરૂર નથી ત્હાં

ઉપર ઘસડી આણીછે. અને વૃત્તાન્તનું બીજ જ એ છે. તેથી ત્હાં રસ-પોષક ઔચિત્ય આવેછે.

'વિદ્ધશાલભંજિકા'માં સૂવાનું કાર્ય તથા લગ્નવિધિ રંગભૂમિ ઉપર થાય-છે. ' કર્પૂરમંજરી ' (પ્રાકૃત નાટિકા)માં સ્નાન કરતે અદ્દ્ભુત શક્તિથી ઉપાડી આણેલી નાયિકા રંગભૂમિ ઉપર ભીનું લૂગડું અંગેઅંગ ચ્હોટેલા સહિત હાજર થાયછે.

'નાગાનન્દ' નાટકમાં પ્રથમ અંકમાં વિદૂષક ભોજન તો નથી કરતો પણ ત્હેવા ચાળા કરેછે.

પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિ ઉપર અને આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર આ નિષેધનાં શાસનોનો આદર નથી થયો, એ સુપ્રસિદ્ધ અને પરિચિત વાત છે.

જૂની દક્ષિણી નાટક મંડળીમાં તો રાક્ષસોનાં બરાડા સાથે યુદ્ધ, તલવારોની પટાખેલ કસરત, અને મરણ, રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ થતાં હતાં.

ચીનમાં રંગભૂમિ ઉપર મરણ-ભૂખમરાથી, ડૂબવાથી, વિષથી, ફાંશીએ ચઢીને,-થાયછે. તેમ જ રંગભૂમિ ઉપર ફટકા મારવા, ક્રૂર રીબી રીબીને યાતના,-હેવા બનાવ પણ ભજવાયછે.

'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર'માં રંગભૂમિ ઉપર મરણનો નિષેધ પણ છે. તે તે કાળની સામાજિક લાગણીને ના દૂખવવી એ કારણથી હેવા અમંગલ બનાવ નિષિદ્ધ ગણ્યા લાગેછે, પણ તે સાથે અતિવાસ્તવિકતાની અનિષ્ટતા તે પણ હેતુ સંભવેછે.

દંશ, નખક્ષત, અને ચુમ્બન-એ પણ નિષિદ્ધ છે. 'શાકુન્તલ' નાટકમાં દુષ્યન્ત અને શકુન્તલા વચ્ચે જે ચુમ્બનોપચારનો પ્રયાસ થાયછે તે સફળ ચુમ્બન નહિં, પણ ' ચુમ્બનો અણચુમ્બિયાં 'ની દશામાં જ અટકેછે. અહિં કાંઇ વિલક્ષણ સૂક્ષ્મ રસિકતાનું તત્ત્વ સચવાયુંછે.

માત્ર દૂરથી જતું હૅમલેટ જુવેછે એમ જ વૃત્તાન્ત આણ્યોછે. તે સ્થળે માત્ર દેખાવની ધામધૂમ માટે લશ્કરને સ્થળે આવનારું નટનું ટોળું રંગભૂમિ ઉપર ધમ ધમ ચાલીને જાય એમ હેને ઇષ્ટ નથી.

હાલની અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર દશ્યરચના.

હાલના સમયમાં અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર દશ્યરચનાની ધામ-ધૂમ વધી જવા માંડીછે અને તે ખરા રસિક વિવેચકો નાપસંદ કરેછે એ સુવિદિત છે. અને સર હેનરી અર્વિંગ જેવા સુજ્ઞ નટોનાં નાટકગૃહોમાં તો દશ્યસામગ્રી, ઉત્તમ છતાં, ખરા અભિનયને પોષક અને પૂરવણીરૂપે હોયછે, દાબી નાંખનારી નથી હોતી. અતિવાસ્તવિકતાની અનુપપન્ન રચનાઓ નથી કરાતી. 'મર્ચંટ ઑફ઼ વેનિસ'ના નાટકમાં વાસ્તવિકતાનો અંશ (શેક્સ્પીઅરના નાટક ઉપરાંતનો) માત્ર એક ઉમેરાયલો જાણ્યામાં આવ્યોછે. તે એ કે ન્યાયસભાના દેખાવમાં કેટલાક ન્યાય થતો જોવા આવેલા નગરવાસીઓ ગોઠવાયછે. પરંતુ એ ઉમેરામાં પણ કલાનું તત્ત્વ સચવાયછે. શૂન્ય મ્હોએ જોઈ બેશી રૂહેનારાનું એ ટોળું નથી બનતું. પણ ન્યાયસભામાં બનતા બનાવથી વખતોવખત એ જોનારાઓની મુખચર્યા ઉપર થતી અસરનાં ચિહ્નો પડેછે ને બદલાયછે—તે સ્વાભાવિક રીતે જ થતાં હોય તેમ કરેછે. 'અશ્રુમતી'-મૂળ અશ્રુમતી નાટકને મારી મચડી નાંખેલા 'અશ્રુમતી'-નાટકમાં આરમ્ભમાં રાણાનું મરણ—મરણપથારીમાં—થાયછે તે દેખાવ વખત મ્હેં જે હાસ્યજનક વિડમ્બન આસપાસના હજૂરિયાઓની કૃત્રિમ મુખચર્યા—મુખચર્યાના વૃથા પ્રયાસ—અને વ્યર્થ ચાળામાં જોયુંછે ત્હેવું આ નથી થતું.

દૃશ્યરચનાની મર્યાદા-ઓનું તત્ત્વ.

આ સર્વ ચર્ચા ઉપરથી જણાશે કે દશ્યસામગ્રી અને રચનામાં અતિવાસ્તવિકતા ના આવવા માટે મુખ્ય તત્ત્વ એ છે કે અનુકરણ છે એમ ભાસ યોગ્ય પ્રમાણમાં ટકી રહી બાકીના અંશ આનન્દ-

મય કલ્પનાશક્તિ માટે રાખવામાં જણાવછે. અભિનયકલાનાં બીજાં અંગ–ભાવાનુભવ, અંગચેષ્ટા, મુખચર્યા–સર્વની પેઠે આ દશ્યરચનાને વિશે પણ ભાવનામય અંશને પ્રવેશ મળે ત્હારે કલાસ્વરૂપ પ્રાપ્ત થાયછે. ઉપર સૂચવેલાં ધોરણોનો ઉપસંહાર કરીને કહીશું કે દશ્યસામગ્રી અને રચના બાબત નીચેની મર્યાદાઓ સચવાયાથી રસપોષણ થાયછેઃ—

(૧) પ્રેક્ષક વર્ગની કલ્પનાશક્તિને વ્યાપાર મળે;

(૨) એ કલ્પનાબળે અવાસ્તવિક તે વાસ્તવિકવત્ ભાસે,–એ ભાવનાની છાયા પડે;

(૩) દશ્યસામગ્રી પ્રધાન બની જઈ નાટકવૃત્તાન્તના તત્ત્વને દાબી ના દે;

(૪) નટવર્ગને કલાના તત્ત્વ ઉપર લક્ષ દઈ અભિનય કરવાનો વિકાસ મળે;

(૫) પ્રેક્ષક વર્ગના ધ્યાનમાં વ્યગ્રતા ના થતાં નાટકવૃત્તાન્ત ઉપર અને અભિનયના બુદ્ધિમય ભાગ ઉપર એકાગ્રતા રહે;

(૬) વૃત્તાન્તમાંથી મળતી સૂચનાઓ વડે કલ્પનાશક્તિને જાગૃતિ મળે, અને સૂચનાઓનું સાફલ્ય ટકે;

(૭) દશ્યરચના બદલવાના અવકાશસમયમાં પૂર્વગત અંકના વૃત્તાન્તથી પ્રગટ થયેલી હકીકતનું પ્રેક્ષકને વિસ્મરણ ના થાય, અને એ પૂર્વભાગના દર્શનમાં ઊંચા વિચારો અને રસિક અભિનયથી ઉત્પન્ન થયેલો ભાવોલ્લાસ ભૂસાઈ ના જાય.

આ મર્યાદાઓ સચવાય તો અભિનયકલા અને દશ્યસામગ્રી વચ્ચે સ્વરભંગ ના થઈ સંવાદી યોજના નિષ્પન્ન થાય.

વેશ—પોશાક.

દશ્યસામગ્રીની સાથે જોડાયલો વિષય વેશરચના–પોશાક–નો છે. દશ્યસામગ્રીનો હેતુ તદ્રૂપતા સાધવાનો છે, તે જ હેતુ વેશરચનાનો છે. અભિનયકલાનો પાયો જ અનુકરણ અને તદ્રૂપતાનો છે. તે

ઔચિત્ય. હેનાં સર્વ અંગમાં પ્રવર્તેજ. આ ઉપરથી ફલિત થાયછે કે વેશરચનામાં ઔચિત્ય—ઇતિહાસનું, પ્રસંગનું, પાત્રસ્વભાવનું, સર્વપ્રકારનું, ઔચિત્ય—સંભાળાય તો જ તદ્રૂપતાજનિત માયારચના નીપજે. છતાં આશ્ચર્યની વાત છે કે ઇંગ્લાંડમાં છેક ૧૮મા સૈકા સુધી પણ આ ઔચિત્યનો આદર વેશરચનાને વિશે થયો જણાતો નથી. અભિનયકલાનો મ્હોટો સુધારક નટ ગૅરિક હતો, તે પણ વેશરચનામાં ઔચિત્યભંગ જ આણતો હતો. નટ નટીઓ પોતાના મજા પ્રમાણે જે વધારેમાં વધારે ભભકાબંધ વસ્ત્રાલંકાર ખરીદાય તે લઈને ધારણ કરતાં હતાં,—પોતાના પાત્રસ્વરૂપને અનુરૂપતા આવો કે ના આવો ત્હેની દરકાર રાખતાં નહિં. છેક ૧૯મા સૈકાના પ્રથમાર્ધના અન્ત્યભાગથી આ બાબતમાં સુધારો શરૂ થયો, અને હવે તો

ઐતિહાસિક ઔચિત્ય. ઔચિત્ય પૂર્ણરૂપે સચવાયછે. ચાર્લ્સ કીન અને કૅમ્બ્લે એ સુરુચિનો આરમ્ભ કર્યો અને બધે પ્રચાર કરાવ્યો; અને ખરેખરું ઐતિહાસિક ઔચિત્ય હાલનાં ત્રીશેક વર્ષમાં જ આચારમાં સ્વીકારાયુંછે. પરંતુ પૂર્વના અનૌચિત્યના કાળમાં પણ ક્વચિત્ ઔચિત્યના પ્રયાસ થતા,—જેવા કે મૅકલિન (Macklin)નો શાયલૉકનો વેશ,—ત્ય્હારે પ્રેક્ષક વર્ગ સંતુષ્ટ થતો,—તે ઉપરથી જણાયછે કે નટવર્ગે દરકાર રાખી હોત તો આ વિષયમાં સુધારો જનસમાજને અભિમત જ થાત.

પરંતુ હાલના સમયમાં પણ પ્રસંગના ઔચિત્યનો ભંગ ક્વચિત્ થાયછે. બે ત્રણ પ્રવેશોમાં એકનું એક

પ્રસંગનું ઔચિત્ય. પાત્ર એનો એ જ વેશ પ્હેરીને આવેછે,—વેશ બદલવાનો પ્રસંગ છતાં, અને વચમાં વર્ષો વીત્યાં એમ વૃત્તાન્ત છતાં—આમ ફરિયાદ આજથી દસ વર્ષ ઉપર રચાયલા Actor's Art નામના ગ્રન્થમાં છે. પરંતુ એ લખનાર ઉમેરેછે કે સર હેનરી અર્વિંગ અને બીજા પ્રખ્યાત

નટોએ શરૂ કરેલા રિવાજને પરિણામે ઔચિત્ય ઉપર ધ્યાન વધારે અપાતું જાયછે.

પાત્રસ્વભાવનું ઔચિત્ય.

ઐતિહાસિક પાત્ર ના હોય અને માત્ર માનવસ્વભાવના પ્રતિનિધિરૂપ પાત્ર હોય તે વખત સ્વભાવને ઉચિત વેશરચના માટે તો નટે માનવસમાજમાં અવલોકનથી તપાસ કરી પછી યોગ્ય વેશસામગ્રીનું ગ્રહણ કરવાનુંછે. પરંતુ ત્હેમાં પણ કેવળ અનુકરણ નહિં; પણ સૂક્ષ્મ ભાવનાની છાયાથી આધિક્ય આણવું જોઇયે. તેમ જ લાલિત્ય અને ગૌરવ એ ગુણોને પણ વેશરચનામાં સ્થાન મળવું જોઇયે.

યૂરોપમાં નટ નટીઓ એટલાં ધનસંપત્તિવાળાં થઇ ગયાંછે કે પોતાના વસ્ત્રાલંકાર (ત્હાં નટવર્ગ પોતાને જ ખરચે વેશસામગ્રી આણેછે તે પ્રમાણે) મહા મૂલ્યના હોયછે, એટલું જ નહિં પણ હેની રસિકતાની છાપ બાહ્ય સમાજમાં અનુકરણરૂપે પડેછે. આપણી હાલની અત્રત્ય નાટકમંડળીઓ તો પોતે નટવર્ગને વેશસામગ્રી પૂરી પાડેછે. અને ધનસંપત્તિનું નામ નહિં ત્હાં હેની મહામૂલ્યતાનો પ્રસંગ જ ક્ય્હાંથી? તોપણ ૩૦-૪૦ વર્ષ ઉપર જે કૃત્રિમ પોશાક જણાતા હતા ત્હેને સ્થાને કવચિત્ સાધારણ રીતે કીમતી વસ્ત્રો હવે જોવામાં આવેછે. પરંતુ દાગીના તો ખરા વાપરવા જેટલી હજી સંપત્તિ આવી નથી. એ કાળ તો કલાની પૂર્ણતાની સાથે આવે તો.



પ્રકરણ ૭ મું.

અભિનયકલાનાં આનુષંગિક અંગો.

અભિનયકલાનાં મુખ્ય રસતત્ત્વો પાછળની ચર્ચામાં બતાવ્યાં તે ઉપરથી કોઇને એમ લાગશે કે નાયક ગૌણપાત્રનો અભિનય. નાયિકા અને બીજાં પ્રધાન પાત્રોના અભિનયમાં જ એ કલાવિધાનને પ્રસંગ આવી સકે. ગૌણ પાત્રોમાં હેને પ્રસંગ પણ નથી અને આવશ્યકતા પણ નથી. આમ વિચાર ઉત્પન્ન થાય તો તે ભૂલ્યભરેલો છે. ગૌણપાત્રો માટે પણ કલાવિધાનને અવકાશ છે, અભ્યાસની આવશ્યકતા છે. નહિં તો એ પાત્રસ્વરૂપના અભિનયમાં–ઘણી વાર આપણી રંગભૂમિમાં–ન્યૂનતા આવેછે એટલું જ નહિં, પણ અસ્વાભાવિક આધિક્ય આવેછે. એલાર્સ કહેછેઃ—

"It is commonly held that any one can play a small part, since it involves but little exhibition of feeling. And for the same reason the average actor disdains to take any trouble about it, in proof of which it is only necessary to point to the shambling, unintelligent way in which the subordinate characters are usually represented at our theatres, and to the unutterably foolish manner in which our actors generally comport themselves in the parts of servants, and the like."

"સાધારણ રીતે એમ મનાયછે કે ગૌણ પાત્રનો વેશ તો કોઇ પણ ભજવી સકે, કેમકે હેમાં ભાવદર્શન બહુ જ થોડું આવેછે. અને એ જ કારણથી સાધારણ વર્ગના નટ એ વેશ ભજવવા માટે કાંઇ પણ શ્રમ લેવામાં ન્હાનમ માનેછે; હેની સાબીતી જોઇતી

હોય તો આપણાં ઇંગ્લાંડનાં નાટકગૃહોમાં ગૌણ પાત્રોના વેશ ઘણે ભાગે સખળડખળ અને બુદ્ધિહીન રીતે ભજવાયછે, અને આપણા નટો નોકરો વગેરેના વેશમાં ઘણું કરીને મૂર્ખ જણાય હેવી રીતે વર્તેછે,–તે વાત તરફ ધ્યાન ખેંચવાની માત્ર જરૂર છે."

ફ્રેંચ રંગભૂમિ ઉપર આમ નથી. એક રાત્રિયે જે નટ નાયકનો વેશ ભજવેછે તે બીજી કોઇ રાત્રિયે માત્ર ચિઠ્ઠી લાવનાર અથવા મુલાકાતે આવનાર ગૃહસ્થની વરદી આપનાર સેવકનો વેશ ભજવવામાં અસંતુષ્ટ થતો નથી. આથી કરીને ગૌણ પાત્રના વેશમાં પણ કલાનું તત્ત્વ પ્રવેશ પામી સકેછે. કેમકે હેવો નટ સેવક જેવો દેખાવા માટે શ્રમ લેછે. અંગ્રેજ નટ ગૌણ પાત્ર માટે અભ્યાસનો શ્રમ લેતો નથી તેથી રંગભૂમિ ઉપર સ્વાભાવિક રૂપમાં એ પ્રગટ થતો નથી. આમ બેલાસનું કહેવું છે.

ગૌણ પાત્રનો હાસ્ય ઊપજાવવાનો અયોગ્ય લોભ.

બીજો એક ગૌણ પાત્રને અંગે દોષ કોઇક સ્થળે જણાયછે. અંગ્રેજ રંગભૂમિ ઉપર Art of Acting-ના લખનારે એ દોષ પ્રવર્તતો બતાવ્યોછે. ફ્રેંચ રંગભૂમિ ઉપર તેમ નથી. આપણી અહિંની રંગભૂમિ ઉપર પણ એ દોષ અતિશય વ્યાપેલો છે. તે એ કે ગૌણ પાત્ર સ્હેજ પ્રસંગે આવે તો હેણે વિશેષ ધ્યાન ખેંચ્યા વિના આવવું જવું જોઇયે. ચિઠ્ઠી લાવીને આપીને પાછા છાનામાના રીતસર ચાલ્યા જવું જોઇયે. પણ નહિં, હેમના આવવાથી પ્રેક્ષક મંડળમાં હસાહસ ઉત્પન્ન થાય એમ લક્ષ્ય રાખીને એ પાત્રો અનુચિત દેખાવ, ચેષ્ટા, વગેરેથી પોતાની તરફ ધ્યાન ખેંચેછે. હેમનો હેતુ સિદ્ધ થાયછે; અને રસિકતાનો લોપ થાયછે.

ગૌણ પાત્રનું આ કામ નથી. હેમનું કામ પોતાની મર્યાદામાં રહીને પણ કલાયુક્ત અભિનય કરવાનું છે–તે થઈ સકે એમ છે. સેવકાદિ અતિ ગૌણ પાત્ર બાજૂ ઉપર મૂકીને, બીજા જરાક વધારે ઊંચા ક્રમનો, તથાપિ ગૌણ પાત્રોને વિશે પણ અભ્યાસહીન, ભાવનાચિહ્ન વિનાનો, અભિનય બહુ સ્થળે જોવામાં આવેછે. તે અનિષ્ટ

છે. પરંતુ એ જો બરોબર કરીને ભજવાય તો રસનિષ્પત્તિ પૂર્ણ થાયછે અને એ નટના શ્રમનો બદલો છે. જોર્જ એલેક્ઝાંડરે (પાછળ કહેલા The Stage as a Profession× ના નિબન્ધમાં) કહ્યુંછે કે:—

"The player of small parts is not without his reward. * * * * * * Let him love his art and all is well. * * * * * * * Be natural in interpretation."

"ગૌણ વેશ ભજવનારને પોતાના શ્રમનો બદલો નથી મળતો એમ નથી. પોતાની કલા ઉપર હેણે પ્રેમ રાખવો. એટલે પરિણામ સારું જ આવવાનું. પાત્રસ્વરૂપને પ્રગટ કરવામાં સ્વાભાવિકતા રાખે એટલે બસ."

કલા ઉપર પ્રેમની વાત આવ્યાથી બેલાર્સનું બીજું વચન યાદ આવેછે:—

"The method of Studied Acting must tend to produce in the actor a much higher estimate ef the value and importance of his art; and its effect in the case of the minor performers is very conspicuous."*

"અભ્યાસસાધ્ય અભિનયની પદ્ધતિને લીધે પોતાની કલાનું મહત્ત્વ તથા મૂલ્યની વધારે ઊંચી ગણના કરવાનું વલણ નટને થવાનું; અને હેની અસર ગૌણ વેશ ભજવનારાઓને વિશે બહુ પ્રગટ રૂપે જણાઈ આવેછે."

અભિનયને પૂર્ણતા આપવા માટે એક અન્ય કલાનો ઘટિત રીતે એ કલાએ સ્વીકાર કરવાની જરૂર છે; તે

× Bombay Gazette 9th Nov. 1898.

* Fine Arts P. 137.

ભાષણકલા.

ભાષણકલા. આ નિબન્ધનો વિષય અભિનયકલા છે ત્હેમાં મૂક નાટયનો સંગ્રહ કર્યો નથી. અર્થાત્ નાટયવિધિમાં નટવર્ગને ભાષણનો પ્રસંગ આવશ્યક જ છે, ભાવાદિકનું પ્રદર્શન અન્ય સાધનોથી તો કરવાનું જ છે, પરંતુ વાણી એ સાધન પણ હેમાં મ્હોટો ભાગ લેછે. અને વાણીમાં જો અર્થ, ભાવોદ્રેગ, ઇત્યાદિને અનુકૂલ શૈલી પ્રવિષ્ટ ના થાય, તો પ્રેક્ષક વર્ગ ઉપર અસર પૂર્ણરૂપે ના જ થવાની. શબ્દો

ભાષણકલાના અપૂર્ણ સેવનથી થતા દોષ.

ઉતાવળમાં એક બીજાને ધકકેલી કાઢતા હોય તેમ ગગડાવ્યે જવા, અથવા એકધારા ગાયા જેવા બોલ્યે જવા, અથવા અસ્પષ્ટ કે અશ્રાવ્ય ઉચ્ચારવા, વગેરે દોષોવાળું ભાષણ નિષ્ફળ થાયછે. માટે ભાષણકલા એ નટવર્ગને માટે તો અવશ્ય કેળવવાની કલા છે. એ ખરું કે ભાષણકલાનું અયોગ્ય અને અધૂરું સેવન કર્યાથી અસ્વાભાવિક ઘોષણા અને કૃત્રિમ ચેષ્ટાસહિત ભાષણ કરવાની ટેવ પડેછે. ઇંગ્લાંડમાં એક વખત આ અનિષ્ટ પરિણામ ભાષણકલાની શાળાને લીધે થયું હતું.

બેલાર્સ કહેછેઃ—

" It (the Elocutionary School) is principally distinguished by pomposity of utterance, elaboration of emphasis, and pump-handle gesture."*

" ભાષણકલાની શાળાનાં મુખ્ય લક્ષણ બોલવામાં દમ્ભમય આડમ્બર, શબ્દો ઉપર ભાર અયોગ્ય કૃત્રિમતાથી મુકવાની ચાપચીપ, અને પંપનો હાથો સતત એક સરખો હલાવવાના જેવા હાથના ચાળા, એ છે. "

Actor's Art ના પુસ્તક ઉપરથી જણાયછે કે ઇંગ્લાંડમાં ૧૯મા સૈકાના આરમ્ભમાં વર્ષો સુધી ત્હાંની રંગભૂમિ ઉપર ઘોષણ-

* Fine Arts P. 138.

યુક્ત ભાષણના એકધારા પ્રવાહનો જ રિવાજ હતો. કવિના શબ્દો અર્થ અથવા ભાવની તરફ લક્ષ આપ્યા વિના ગાનમય ધૂનમાં બોલ્યે જ જવાતા. એ કાળ ગયોછે અને ૧૯મા સૈકાના અન્ત્ય ભાગમાંથી ભાષણકલા બહુધા પૂર્ણ ગુણોમાં રંગભૂમિ ઉપર તો પ્રવર્તેછે.

આપણી ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર ભાષણકલાની કલ્પના પણ હોય એમ હજી સૂધી જણાતું નથી. કાંતો કૃત્રિમતા આવેછે કે કાંતો નિર્જીવતા આવેછે. અને જ્યહાં એ દોષ નથી આવતા ત્યહાં નિત્ય જીવનની અતિવાસ્તવિક અને ભાવનાનો રંગ લાગ્યા વિનાની બોલવાની રીતિ નજરે પડેછે. ઈ. સ. ૧૮૮૦ ના શુમારમાં મુંબાઈ-માં એક નાટકમંડળી ઊભી થઈ હતી ત્હેમાં ઘણે ભાગે શાળા-ખાતાના શિક્ષકો–મહેતાજીઓ–હતા. એ લોકોની રંગભૂમિ ઉપર ભાષણપદ્ધતિ શાળાનાં છોકરાંને શીખવતા હોય હેવી ચીપાતી, કૃત્રિમ, અને આડમ્બરયુક્ત હતી. તે જોઈને મ્હારા એક મિત્રે હેવી રીત્યના સર્વ નટને ‘મ્હેતાજી’નું જ ઉપહાસનામ બનાવીને આપ્યું હતું.

ભાષણકલાના ખરા સેવન-થી દોષ ટળેછે.

માટે નટવર્ગને ભાષણકલાનાં ખરાં તત્ત્વો જાણવા તથા એ કલા આચારમાં મૂકવા માટે એ કલાના અભ્યાસની આવશ્યકતા છે. ઇંગ્લાંડમાં નટવર્ગ પ્રથમ ભાષણકલાનું શિક્ષણ નિયમસર લેછે. એ શિક્ષણનું અનિષ્ટ પરિણામ અસ્વાભાવિક ઘોષણાદિકમાં આવેછે એમ ઉપર કહ્યુંછે તે માત્ર અયોગ્ય અને અધૂરા અભ્યાસ માટે જ છે. બરોબર અને સર્વાંશે એ કલાનો અભ્યાસ કર્યાથી એ જ દોષો ટળેછે અને નવા ગુણ મળેછે.

ત્હારે ભાષણકલામાં મુખ્ય અંગ શાં છે તે ટૂંકામાં જોઈ જઈશું. આ કલા માટે અભ્યાસની જરૂર છે.

અભ્યાસની આવશ્યકતા.

ભાષણની કલા તો સ્વાભાવિક જ છે એમ માનવું એ દોષ છે. અભ્યાસને બળે માણસ પોતાની વાણી ઉપર હેવું તો પ્રભુત્વ મેળવી સકેછે કે પ્રથમ ન્હાના

મંડળનું પણ લક્ષપૂર્વક શ્રવણ મેળવી ના સકનાર પુરુષ, અભ્યાસ-બળે, હજારો માણસના શ્રોતામંડળને પોતાની છટાથી મોહપાશમાં બાંધી દે. ડિમોસ્થિનીસનો દાખલો સુપ્રસિદ્ધ જ છે. હેણે પોતાની સ્વાભાવિક વાણીની ખોડય અભ્યાસબળે સુધારી અને અન્તે દૃઢ ઇચ્છાબળ અને સતત અને અશ્રાન્ત અભ્યાસ વડે વક્તાઓમાં શ્રેષ્ઠ બન્યો. આ રીતે ઘણા પ્રખ્યાત વક્તાઓ આરમ્ભકાળમાં ખામીવાળા હતા અને પછી શ્રેષ્ઠતા પામ્યાછે. કારણ એ છે કે વાણીની ઉત્પત્તિ કંઠરવના યન્ત્રની રીત્યના વ્યાપારમાંથી છે, આ કંઠરૂપી યન્ત્ર તે એક અતિ સૂક્ષ્મ અને સુન્દર વાદ્ય છે, અને હેના ધારણ કરનારની વૃત્તિયોને પ્રતિધ્વનિ દે અને હેના શાસન પ્રમાણે સ્ફુરણ કરે એમ હેને યોજી સકાયછે.

ભાષણકલાનાં મુખ્ય અંગ.

માટે આ કલાનાં મુખ્ય અંગ ઉપર આવિયે. પ્રથમ શ્વાસનું નિયમન છે. બનતા લગી હમેશાં નાકેથી શ્વાસ લેવાનો અભ્યાસ રાખવો, મ્હોએથી નહિં. શ્વાસના નિયમન ઉપર અવાજની ટકવાની શક્તિનો આધાર છે. અને અવાજ ના ટકે તો પછી બધું વ્યર્થ.

૧. શ્વાસનું નિયમન.

આપણી અહિંની રંગભૂમિ ઉપર ખાસ લાંબાં વચનો બોલવામાં શ્વાસ ભરાઈ જઈને આચકા ખાતે બોલવાના પ્રકાર ઘણીવાર નજરે પડે-છે. અથવા ત્હેને પરિણામે શ્વાસને અન્ય માર્ગે ચલવવાના પ્રયાસ-માં એક જાત્યની કૃત્રિમ ભાષણરીતિ પ્રગટ થાયછે.

બીજું શ્વાસના નિયમન માટે એ છે કે ધીમે ધીમે શ્વાસો-ચ્છ્વાસ કરવો, અને અવાજ ઉત્પન્ન કરવામાં શ્વાસને જોરથી છોડવો નહિં, પરંતુ કરકસરથી શ્વાસનો ઉપયોગ કરવો, જેથી કંઠના સ્નાયુને ઘસારો ના પ્હોંચે.

ભાષણકલાનું બીજું અંગ સુશ્રવ્યતા છે. અવાજની ઉપર

૨. સુશ્રવ્યતા.

પ્રભુત્વ મેળવનાર નટે જુદા જુદા ભાવને અનુકૂળ ઉચ્ચ, નીચ, મધ્ય, નાદ સર્વે બરાબર સંભળાય એમ બોલવું જોઇયે. પરંતુ નિત્ય વ્યવહારમાં બોલવાના નાદ કરતાં રંગભૂમિ ઉપરના બોલવાનો નાદ ઉચ્ચતર જ જોઇયે. સર હેનરી અર્વિંગ કહેછે કે પ્રાચીન નટોની સલાહ એ હતી કે નાટકગૃહમાં સર્વથી પાછળની હારયમાં બેઠેલા લોકો સાંભળે એટલા જોરથી નટે બોલવું જોઇયે; પરંતુ–સર હેનરી કહેછે–એમ કરવા જતાં સર્વથી આગળની પંક્તિમાં બેઠેલા લોકોને નાદ અતિશય ઉચ્ચ સ્વરનો લાગશે. આ બંને મુશ્કેલીમાંથી મુક્ત થવાય હેવું નાદનું ધોરણ રાખવું એ અભ્યાસ અને કલાજ્ઞાનથી જ પ્રાપ્ત થાય. તેમ વળી વૃત્તાન્તને અનુસરીને અથવા ભાવસંચલનના ક્રમને વશ થઈને નીચે સ્વરે બોલવાનું હોય તે પણ નીચા સ્વરનું છે એમ ભાસ થાય છતાં આખા નાટકગૃહમાં પાસે દૂર સર્વત્ર સંભળાય એમ અવાજની કેળવણી રાખવી જોઇયે. એ પણ કઠણ કામ અને શ્રમસાધ્ય છે. આ વિષયમાં ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર પણ ખામી જોવામાં આવતી હતી. પણ તે કાળ કેટલાંક વર્ષ પૂર્વનો છે.

૩. ઉચ્ચારણની શુદ્ધિ અને સુવ્યક્તતા.

ત્રીજું અંગ–ભાષણકલાનું–ઉચ્ચારણની શુદ્ધિ અને સુવ્યક્તતા એ છે. શબ્દોના ઉચ્ચાર અશુદ્ધ અને ધ્વનિ સંભળાય પણ હેના જુદા જુદા અવયવ વ્યક્ત ના સંભળાતાં એક બીજામાં શેળભેળ થઇ, કોઇ લુપ્ત થાય, કોઇ પ્રધાન ગૌણ અયોગ્ય રીતે થાય–એ દોષ ટાળવો આવશ્યક છે. સામાન્ય વાતચીતમાં ઘણા ઉચ્ચાર આપણે ઉતાવળ વગેરેને લીધે અસ્પષ્ટ કરિયે છિયે, પણ અભિનયમાં તેમ ના ચાલે. "મ્હારા મનમાં" ને બદલે ત્વરામાં "મ્હારા' ન્માં" એમ નહિં બોલાય.

પરંતુ ઉચ્ચારણના આ ગુણો સાચવવા જતાં એમ ભાસ ના થવો જોઇયે કે માત્ર ગોખી રાખેલાં વાકયોનો મુખપાઠ થાયછે. એ

છેડાના દોષમાંથી બચવું જોઇયે. એક જવાન નટે છટાદાર ભાષણ-થી શાબાશી લોકો તરફથી મેળવી હતી. ત્હેને સર હેનરી અર્વિંગે કહ્યું:

"એ ભાષણ શીખવા માટે હું ત્હને હજી એક વર્ષની મુદત આપુંછું; તે દરમ્યાન હેવો અભ્યાસ કર્ય કે ત્હારા શ્રોતાઓને ક્ષણભર એમ જ ભાસ થાય કે ત્હેં આ ગોખીને તૈયાર નથી કર્યું."

૪. ચીપી ચીપીને બોલવાનો દોષ ટાળવો.

ઉચ્ચારણશુદ્ધિ તથા સુવ્યક્તતા સાધવા જતાં એક વળી બીજું પેલે છેડે જવાનું અનિષ્ટ પરિણામ થાય-છે. તે ભાષણકલાના ચોથા અંગ તરફ આપણને આણેછે. તે એ કે વાકયો તથા શબ્દો ચીપી ચીપીને કૃત્રિમતાથી બોલવાનો દોષ થઇ જાયછે; તે દોષ ટાળવો એ ચોથું અંગ છે. ઘણા પ્રખ્યાત નટોમાં એ ખામી કોઇક વખતે ઇંગ્લાંડમાં પણ આવતી હતી. આપણી અહિંની ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર એ દોષ જરાક વિશેષ જણાયછે.

એક ઉદાહરણ: 'કહેછે' ને બદલે 'ક – હે–છે', 'કહો' ને બદલે 'ક – હો' એમ અસ્વાભાવિક, કૃત્રિમ ઉચ્ચારણ થાયછે. આ દોષ માટે આપણી શાળાખાતાની કૃત્રિમ જોડણી બહુ ભાગે જવાબ-દાર છે. કેટલાક સુશિક્ષિત વકતાઓ પણ આ દોષથી મુકત નથી.

આ ચાર અંગ—શ્વાસનું નિયમન, સુશ્રવ્યતા, ઉચ્ચારણશુદ્ધિ તથા સુવ્યક્તતા, અને અકૃત્રિમતા–તે વાણીનું બંધારણ, પાયો, છે. હવે વાણીને ગૌરવ, સૌન્દર્યાદિ અર્પિત ગુણો આપનારાં અંગ જોઇયે. એ અંગ :

(૫) દઢીકરણ અથવા ભાર (Emphasis).
(૬) વિરામ.
(૭) સ્વયંભૂતા.
(૮) કાલનિયમ.
અને (૯) સ્વરઘટના.

૫. દઢીકરણ અથવા ભાર.

પ્રથમ દઢીકરણ લઇયે. 'હું કાલ્ય પાણી પીશ.' આ વાક્યમાં 'હું', 'કાલ્ય' અને 'પાણી' એ શબ્દો ઉપર જુદો જુદો ભાર મૂકવાથી જુદો જુદો અર્થ થશે. "**હું** કાલ્ય પાણી પીશ." "હું **કાલ્ય** પાણી પીશ." અને હું કાલ્ય **પાણી** પીશ." એ બોલતાં ગર્ભિત નિષેધવિષય બદલવાથી

અર્થ બદલાયછે. તો ભાષણકલામાં ક્રિયા શબ્દ ઉપર ભાર છે, કેટલો છે, વગેરે સાચવે તો જ અર્થબોધ થાય, અને વાણીમાં મહત્ત્વ આવે. જોર્જ હેનરી લ્યૂઇસ કહેછેઃ—'દઢીકરણ અને વિરામ એ ભાષણકલામાં કઠણમાં કઠણ વિષય છે. સાધારણ ઓરડીમાં પણ કવિતા વાંચતાં થોડાક જ એ ગુણો સાચવી સકેછે, અને રંગભૂમિ ઉપર તો મુશ્કેલી બહુ વધેછે." અને ફરિયાદ કરેછે કે ઘણા નટો આ ગુણો વિના વાક્યો નિર્જીવ રૂપમાં ગગડાવી દેછે. દઢીકરણનું સ્વરૂપ એક જુદી રીતે સચોટ બતાવ્યુંછે. સોલી (Solly) ના પુસ્તકમાં Coquelin (કોકેલીન)નું એક વચન ઊતાર્યુંછે તે આઃ—

" To recite means to distribute the plane surfaces and the reliefs, the light and the shade. In other words reciting is modelling."

(" પાઠ બોલી જવો હેનો અર્થ એ છે કે સપાટ ભાગો અને ઉચ્ચ ભાગોની, પ્રકાશ અને છાયાની, યોગ્ય ગોઠવણી કરવી. બીજા રૂપમાં કહેતાં, પાઠ બોલવો તે આકૃતિઘટના છે.")

સોલીએ વર્મ્સ (Worms) ના અભિનયશિક્ષણનું એક દષ્ટાન્ત આપ્યુંછે. એક ચાલાક શિષ્યે એકાદ ભાગનો પાઠ શુદ્ધ રીતે સુસ્વરથી, સ્પષ્ટતાથી, સ્વરઘટનાથી, ઉચ્ચારી દીધો. વર્મ્સ કાંઇક પ્રસન્ન થયો દેખાયો, પણ અન્તે કહ્યુંઃ—"આમ બહુ પ્રયાસ, અતિ-અભ્યાસ, કામનો નથી. પ્રત્યેક શબ્દ પ્રધાનરૂપે પૂર્ણ અસરથી આગળ કરવાનો શ્રમ ત્હેં બહુ લીધોછે. પરંતુ આમ કર્યાથી કશી છાપ નહિં પડે. દરેક વાક્યમાં એક મુખ્ય, કૂંચીરૂપ, શબ્દ હોયછે, જેના ઉપર આખા વાક્યનો અર્થ આધાર રાખેછે. એ શબ્દ સરળ રીતે આગળ આણવો જોઇયે, એટલે બાકીના શબ્દો પોતપોતાનું સાચવી લેશે, એ શબ્દો તો માત્ર સ્પષ્ટતાથી અને સાદી રીતે બોલવાના છે."

Legouvé નું વચન સોલી ઊતારી હેવા પ્રધાન કૂંચીરૂપી શબ્દ વિશે કહેછેઃ—

"The important point is to distinguish it from the others, and, so to speak, raise it in the midst of them like a lighthouse which illumines its surroundings."

("મહત્વની વાત એ છે કે પ્રધાન શબ્દને બીજા શબ્દોથી વિલક્ષણ તરીકે બતાવવો, અને આસપાસના પદાર્થોને પ્રકાશ આપનાર દીવાદાંડીની પેઠે એ શબ્દને બીજા શબ્દોની વચ્ચે ઉચ્ચ સ્થાને ચઢાવવો.")

૬.—વિરામ.

વિરામ—એ પણ એટલો જ આવશ્યક ગુણ છે. વાક્યમાં કિયે ઠેકાણે અને કેટલો વિરામ રાખવો એ ચાતુર્યથી જ જણાયછે. કીનના વિરામચાતુર્યનું દૃષ્ટાન્ત પાછળ આપણે જોઈ ગયા છિયે. વિરામની વખતે ભાવપ્રદર્શન કરવા સંબન્ધે મુખચર્યાના પ્રકરણમાં ચર્ચા થઈ ગઈછે. અહિં માત્ર ભાષણકલાના અંગ તરીકે જ વિરામની ગણના કરીછે.

૭.—સ્વયંભૂતા.

સ્વયંભૂતા એ ગુણ તો અત્યન્ત આવશ્યક છે. ગોખેલાં વચનોનો મુખપાઠ કર્યાથી અસ્વાભાવિકતા ઉઘાડી રીતે આવેછે. તેથી ઉલટું જાણે વચનો (મૂળ શબ્દો ગોખ્યા પણ નથી એ રીતે) પોતાની મેળે જ પોતાના વિચારમાંથી ઉત્પન્ન થાયછે એમ ભાસ થાય ત્ય્હારે આ સ્વયંભૂતાનો ગુણ દેખા દે. માત્ર 'સ્વગત' વચનોમાં જ સ્વયંભૂતા જોઇયે એમ નથી; અનેક પાત્રોના સંભાષણ વખત પણ એક પાત્ર બોલી રૂહે કે તરત જ, વચમાં વિચાર કરવાને ક્ષણ પણ વિરામ આણ્યા વિના, બીજા પાત્રનું ભાષણ શરૂ થાય તો સ્વયંભૂતાનો ભાસ નથી ઉત્પન્ન થતો. Art of Acting નો લેખક કહે-

છે:—"ફ્રેંચ નટો આ સ્વયંભૂતાની બાબતમાં બહુ ઉત્કૃષ્ટ હોયછે. જાણે તે ક્ષણે પોતાને સૂઝી આવ્યું હોય તેમ સર્વ વચનો એઓ બોલેછે; એટલું જ નહિં, પણ જાણે ક્ષણભર અનિશ્ચયનો દેખાવ કરેછે, જાણે વિચાર અથવા શબ્દ (ગોખેલા શબ્દ સ્મરણમાં આણવા માટે નહિં, પણ સ્વયંભૂ રીતે) સોધતા હોય એમ."

૮. કાલનિયમ.

ભાષણકલામાં કાલમાન સાચવવાનું કામ ખરેખરી મુશ્કેલીનું છે. ધીમે બોલવું, છતાં ધીમું છે એમ ભાસ ના થાય, પ્રત્યેક વચન સ્પષ્ટ અને શ્વાસનિયમ સાથે બોલવું જેથી પ્રત્યેકની અસર થાય, છતાં હેનાં અંગોમાં પરસ્પર પ્રમાણ–કાલમાન–સાચવવું, એ ચાતુર્યનું કામ છે. ધીમે બોલવાનું વચન હોય તેથી અતિમન્દતાનો ભાર જણાય એ ભયે નટ લોકો ઉતાવળ કરી દઈને બોલેછે; પરંતુ તેથી ઇષ્ટ અસરનો નાશ થાયછે. ભાવસંચલન, અથવા ઉશ્કેરાયલી વૃત્તિ, બતાવતાં વચનનાં તાલમાન અને સ્વરનાં આરોહણ ઉપરથી પોતાનું પ્રભુત્વ નટે ખોઈ નાંખવું ના જોઇયે. હાવાં હાવાં તત્ત્વો સમજવાં સ્હેલાંછે, પણ આચારમાં આણવા માટે તો ઈશ્વરદત્ત કલાશક્તિની જરૂર વિશેષ છે; અભ્યાસની મદદ થોડે સુધી જ પ્હોચી સકશે.

૯. સ્વરઘટના.

સ્વરઘટના એ ભાવપ્રદર્શનના સાધન તરીકે કાંઇક જુદી વસ્તુ છે તે પાછળ કહી ગયોછું. અહિં ભાષણકલાના સંબન્ધમાં કાંઇક સંકુચિત, કાંઇક બાહ્ય સ્વરૂપને સ્પર્શનારો, પદાર્થ સ્વરઘટના છે. ભાષણમાં શ્રવણસુભગતા પૂરનારો ગુણ એ છે. પરંતુ નિ:સાર, અર્થને પ્રતિકૂળ, અર્થને અનુકૂળતા ના સાચવનાર એમ થઈ જાય તો સ્વરઘટના ભૂષણ મટી દૂષણ જ બનશે. અને અહિં પણ સ્વરઘટનાથી હેવો ભાસ ના થવો જોઇયે કે ગોખેલાં વચનનું

પઠન થાયછે. ઉચિત અને નિર્દોષ સ્વરઘટના તે માત્ર સાધનરૂપ છે, છેવટનું લક્ષ્ય નથી,—એ વાત ભૂલી જવાથી આ અનિષ્ટ પરિણામ આવેછે.

ભાષણકલાનાં, ત્હારે, આ મુખ્ય અંગ છે. એ કલાની આવશ્યકતા રંગભૂમિ ઉપર કેટલી છે તે નિત્યજીવન અને નાટ્યકલાના વિષય વચ્ચેનો રસવિષયક ભેદ ધ્યાનમાં રાખ્યાથી સમજાશે. અભિનયકલાનાં બીજાં અંગોની પેઠે વાણીમાં પણ, નિત્યજીવન એ અનુકાર્ય વિષય હોઈ પાયો હોવા છતાં, હેમાં ભાવનામય અંશ ઉમેરાવાથી નિત્યજીવન અને કલામય પ્રતિબિમ્બ વચ્ચે ભેદ સ્પષ્ટ છે. લૌકિક વ્યવહારમાં—નગર માર્ગમાં, બજારમાં, ઘરઘરાઉ સંભાષણમાં,— જે વાણીની રીતિ વપરાયછે ત્હેની જ યથાવત્ નકલ કરીને રંગભૂમિ ઉપર વાપરવાથી રંગભૂમિનું ગૌરવ નષ્ટ થાયછે, અને હલકાપણાનો ભાસ થઈ. એ વાણીની પછાડી રહેલા વિચાર, ભાવ વગેરે અંશ ઉપર પણ ક્ષુદ્રતાની છાયા પડેછે. અભિનયકલાના સર્વાંશમાં વ્યાપનાર સ્વરૂપ, પાછળ કહેલું છે કે, ભાવ, અર્થ, પાત્રતા અને વાણીના અન્તરતત્ત્વનું ઉદ્‌ઘાટન કરવામાં સમાયુંછે. એ સ્વરૂપ આ વાણીને વિશે પણ યથાસંભવ લાગૂ પડેછે. ટેનિસને સુન્દર શબ્દોમાં કહ્યુંછે:—શબ્દો—"'half reveal and half conceal the sonl within." 'અંદર રહેલા આત્મતત્ત્વને અડધા પ્રગટ કરેછે, અને અડધાં નિગૂઢ રાખેછે.' અને—The Actor's Art નો લેખક કહેછે તેમ—નટનો અધિકાર એ છે કે એ અંદર રહેલા આત્મતત્ત્વને પૂર્ણ રૂપે પ્રગટ કરાય એમ પોતાની સર્વ સાધનશક્તિયોનો ઉપયોગ કરવો. આ માટે શબ્દોનું માત્ર સંચાની પેઠે ઉચ્ચારણ કરી જવાથી સફલતા નથી આવતી. માટે જ ભાષણકલાથી સધાતી ભાવનામય છાયા, અને નિત્ય વ્યવહારની ભાષણ રીતિથી ભેદ,—એ તત્ત્વો ફલિત થાયછે.

પ્રકરણ ૮ મું.

નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચેનો સંબન્ધ.

નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચે સંબન્ધ.

અભિનયકલાનાં સ્વરૂપ, અંગ, વ્યાપાર વગેરેનું દર્શન આપણે કર્યું. પણ એ કલાનું ફલ, હેનો વિનિયોગ, વિચારવાની જરૂર છે. કેમકે હેના પ્રવૃત્તિ-હેતુને ધ્યાનમાં રાખીશું તો નટના કર્તવ્યનું એક બીજું સ્વરૂપ પ્રગટ થશે. ચિત્રકાર, કવિ, વગેરે કલારસિક પુરુષો અન્યને આનન્દ આપેછે, એ ખરું; અને હેમાંના કેટલાકનું લક્ષ્ય વખતે એ અપ્રધાન રૂપે પણ હશે; પરંતુ એ કલાઓની પ્રવૃત્તિ તો માત્ર પોતાનો જ આનન્દ, એ કલાવિધાનમાં મળતો આનન્દ—એ હેતુથી જ થાયછે.

અન્યરંજન એ હેતુ.

"એક મનડું મુજ રંજવા
વિવિધવસન ધારું,
કે કવિજનચિત ચોરવા
ધરું રૂપ હું ચારુ."

એમ એ કલાને કહેવાનો હક છે;—ત્યહાં અન્યનું આરાધન ગૌણ રૂપે જ આવેછે, પ્રાસંગિક પરિણામ તરીકે,—હેતુ તરીકે નહિં. બાકી મુખ્ય હેતુ તો—"સુગન્ધ મુજ જે તે જ સુખડું મુજ, ત્યહાં રમું છન્દે" એ વચનથી જ યથાર્થ પ્રદર્શિત થાયછે.

આમ કવિતા વગેરે કલાઓ ત્રિશે સંભવેછે. પરંતુ અભિનયકલાની પ્રવૃત્તિ તો નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ બંનેની અપેક્ષા રાખીને થાયછે. નટ પોતે માત્ર પોતાના જ આનન્દ માટે ખેલ નથી કરતો; જોકે સમર્થ કલારસિક નટને પોતાની કલા ઉપર નિર્વિકલ્પ પ્રેમ આવશ્યક જ છે, અને તે વૃત્તિમાં પ્રેક્ષક વર્ગનો સંબન્ધ ક્ષણભર લુપ્ત થાયછે. નટની કલા પ્રેક્ષક મંડળને આકર્ષવું, આનન્દ આપવો, ઉન્નત કરવું, એ ઊંચા અને ઉદાર હેતુથી વ્યાપારમાં આવેછે.

એટલું જ નહિ પણ નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચે ગૂઢ સમભાવનો સંબન્ધ આવશ્યક છે;—આપણાં રસશાસ્ત્રોમાં રસની નિષ્પત્તિ માટે સહૃદયની આવશ્યકતા મનાઇછે ત્હેમાં પણ આ જ તત્ત્વ છે. એ સૂક્ષ્મ સમભાવ વિના સારો અભિનય હોય તોપણ પ્રેક્ષક મંડળનાં હૃદયનાં ઊંડાણને સ્પર્શ નહિં કરે. આ શક્તિ નટમાં ઉત્સુકતા હોય તો પ્રાપ્ત થાયછે. નટ પોતે પોતાના પાત્ર-સ્વરૂપમાં અન્તઃપ્રવેશ મેળવવાને ઉત્સુક હોય, તો પોતે રૂપાન્તર કરવામાં તદ્રૂપતા ખરા અન્તઃકરણથી માનીછે એમ પ્રેક્ષક વર્ગને મનાવવાનો, ખાતરી કરવાનો, પ્રથમ ક્રમ ભરાયછે.

નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચે સમભાવ.

આ પ્રસંગ સંબન્ધમાં એક વિવેચકનું નીચેનું વચન સૂચક લાગશેઃ—

Sir Herbert Tree will miss one thing which has always counted for much with him when he makes his "appearonce" as a cinema actor—to wit, the audience. No one has insisted more emphatically on the very real and potent character of the invisible bond which unites the actor with his hearers. Thus he tells how some years ago, when playing Hamlet, he found himself in that scene on the ramparts when he awaits the approach of the Ghost, gasping for breach and drenched with the dew of apprehension. "What a fool I am" he cried to himself. "My back is to the audience, the scene is in darkness. Why should I waste so much mental force?" Why not stand at rest, awaiting my cue with a cool pulse?" But a trial

quickly showed him his error. He had a difficulty to get back into the character and moreover he discovered that the scene did not grip the audience with the same intensity at all. He had broken the spell.×

આ ઊતારાનો સાર એ છે કે—સર હુર્બર્ટ ટ્રી નાટકમાં વેશ ભજવતે પ્રેક્ષકો જોડેના સમભાવની જે પ્રેરણા મેળવતો હતો તે 'સિનેમા' માટે ભજવતે લુપ્ત થવાથી ક્ષતિ આવતી હતી. તેમ જ, હેમ્લેટનો વેશ ભજવતે પિતાના ભૂતની વાટય જોતો એ અન્ધકારમાં અને પ્રેક્ષક મંડળને પીઠ કરીને કોટ ઉપર ઊભેલો તે વખતે હેને થયું કે પ્રેક્ષકો જોડે સંબન્ધ આ ક્ષણે અસાધ્ય છે, તો પછી મ્હારે કશો પ્રયાસ જ ના કરવો. પરિણામ એ થયું કે પાત્રસ્વરૂપમાં પ્રવેશ પુનઃ કરવામાં હેને મુશ્કેલી પડી, અને તે દશ્ય પણ પ્રેક્ષક મંડળનાં મનને વશ ના કરી સકયું—સમભાવનો જાદૂ છૂટી ગયો.

પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર એ તત્ત્વની પરીક્ષા.

કેટલાક એમ કહેછે કે-પ્રેક્ષક મંડળનો કેવળ અનાદર કરવો; ત્હેમની સ્તુતિનિન્દાના ઉદ્ગાર તરફ લક્ષ જ ના આપવું, અને માત્ર પોતે પોતાની ભાવના સાચવીને અભિનય કરવો. આ મતની ઉદ્ધત ગર્વિષ્ઠતા ઉઘાડી જ છે;-અને ખરું જોતાં એ મત ધારણ કરનારા માત્ર ઢોંગ જ કરેછે. હેવો કોઇ પણ નટ નથી, અને હેવો ના જોઇયે, કે જે'ને પ્રેક્ષકના મનનું રંજન કરવાનો સ્તુત્ય લોભ ના હોય. એટલું જ નહિં, પણ નટનું જેમ નાટક રચનાર તરફ તેમ પ્રેક્ષક મંડળ તરફ પણ કર્તવ્ય જ છે. તેમ જ, પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર કરનાર નટ પોતાના કલામય વ્યાપારને મળતું એક ઉત્તમ ઉત્તેજન ખુવેછે. પ્રેક્ષક મંડળનો સ્તુતિનાદ એક કરતાં ચઢતો બીજો હેવો ચમત્કાર નટના અભિનયમાં ઉત્પન્ન કરેછે. સમ-

× "Current Topics" Times of India 16-11-15.

ભાવની આ પ્રેરણાશક્તિ અનુભવસિદ્ધ છે. સામાન્ય સંભાષણમાં પણ નિત્ય વ્યવહારમાં એ સત્ય જણાઈ આવેછે. આપણે કોઇ જોડે વાત કરતા હોઇયે તે સમભાવથી સાંભળે નહિં, રુચિ દર્શાવે નહિં, તો આપણી વાત કરવાની ઇચ્છા, રુચિ, શક્તિ, સર્વ શિથિલ થઈ જાયછે.

આ કારણથી નટનું કર્તવ્ય છે કે પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ મેળવવો. અને તે ક્યહારે થાય ? પોતે પ્રમાણિક પણે વર્તે અને પ્રેક્ષક મંડળની દરકાર રાખીને પ્રવર્તે ત્યહારે. બધી વાતો ગણનામાં લઈને પણ એટલું તો સિદ્ધ છે કે આખર પ્રેક્ષક મંડળ તે જ નટના કલા-વ્યાપાર માટે પ્રથમ અને અન્તિમ ન્યાયાધિકારી છે.

પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર—હેનો જુદો અને સારો અર્થ.

પરંતુ એક જુદા અર્થમાં પ્રેક્ષકમંડળનો અનાદર ઇષ્ટ અને સફળ અભિનયને પોષક છે. પ્રેક્ષક મંડળને પ્રસન્ન કરવા માટે સારા અભિનયની અપેક્ષા છે, અને સારા અભિનય માટે પ્રેક્ષક મંડળના અનાદરની અપેક્ષા છે; અર્થાત, પ્રેક્ષક મંડળને આદર આપવા માટે અનાદર કરવાની જરૂર છે. આ વિરોધાભાસનો ખુલાસો 'સભાક્ષોભ ટાળવો' એ બે શબ્દોમાં મળશે. સારામાં સારા વિદ્વાનોને ઘણી વાર સભાની વચ્ચે ઊભા થઈને ભાષણ કરવાની કસોટી વખત એક જાતનો ક્ષોભ થાયછે, ગભરાટ થાયછે, અને ધારેલું બોલાતું નથી, બોલેલું લથડતું બોલાયછે, વગેરે અવ્યવસ્થા થઈ જાયછે. આ દશાનું નામ 'સભાક્ષોભ.' એ સભાક્ષોભનું ઓસડ પ્રેક્ષક અને શ્રોતાના મંડળનો કેવળ અનાદર કરવો, જાણે એ છે જ નહિં એમ માની લઈને પ્રવૃત્તિ કરવી એ છે. આ અર્થમાં જ નટને વિશે પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર સ્વીકાર્ય બનેછે. આ વસ્તુનું રસિક રહસ્ય-દર્શન એક સુન્દર વાર્તાના પુસ્તકમાં એક સ્થળે કરાવાયુંછે, તે ઊતારું છું:—

"Dal", she said, "I do hate singing before that sort of audience (i. e. unsympathetic and unappreciative). It is like giving them your soul to look at, and you don't want them to see it. It seems indecent. To my mind music is the most *revealing* thing in the world. I shiver when I think of that song, and yet I don't do less than my best. When the moment comes, I *shall live in the song, and forget the audience.*"*

" ડેલ ! "—એ બોલી, " હેવા (અર્થાત્ સમભાવહીન અને અગુણજ્ઞ) પ્રેક્ષક મંડળની સમક્ષ ગાવું મ્હને ગર્હણીય લાગેછે. જાણે આપણો અન્તરાત્મા એઓ પ્રગટ જુવે તે આપણને ગમતું ન ન હોય, છતાં હેમની સમક્ષ એ અન્તરાત્મા નિરીક્ષણ માટે ઉપસ્થિત કરવો ના હોય ?–એમ લાગેછે. મ્હારે મતે સંગીત તે દુનિયાંમાં સર્વોત્તમ આવિષ્કારક વસ્તુ છે. એ ગીતનો હું વિચાર કરુંછું ત્ય્હારે મ્હને ભયકમ્પ ઉત્પન્ન થાયછે, અને તેમ છતાં હું મ્હારો સંપૂર્ણ પ્રયાસ કરવામાં ઊનતા આણુતી નથી. ગાવાની ક્ષણ આવશે તે વખતે હું એ **ગીતમાં જ જીવતી હોઉં એમ કરીશ અને પ્રેક્ષક મંડળને વીસરી જઈશ.** "

જે વિચાર અહિં ગીતસંગીત વિશે કહ્યાછે તે જ અભિનયને યથાવત લાગૂ પાડી સકાશે. અભિનયકલામાં પણ નટ પાત્રસ્વરૂપ-પ્રદર્શનની સાથે આત્મસ્વરૂપનું પણ આવિષ્કરણ કરેછે, અને તેમ કરવા માટે ક્ષણભર પ્રેક્ષક મંડળનું અસ્તિત્વ ભૂલવું એ એક ઇષ્ટ સાધન છે.

---

* Extract from "The Rosary", a novel by Miss Florence L. Barclay.

Chapter "Confidences", p. 41.

આ અર્થમાંજ મદામ માલિબ્રેન (Madame Malibran) નામની ગાનારીએ કહેલું કહેવાયછે કે—" શ્રોતાના મંડળની આગળ ગાતી વખત સંકોચહીનતા સાધવાનો મ્હારો ઉપાય એ છે કે જાણે હું બાગમાં ઊભી રહીને ગાઉછું અને શ્રોતાજન તે બધા કોબેજના છોડ છે,—એમ કલ્પુંછું." The Actor's Art ના લેખકે હાનો અવળો અર્થ લઈ આ ગાનારીને વિશે કલામાં સમાયલા સમભાવની પ્રેરણાનું અજ્ઞાન વગેરે આરોપી સખત શબ્દો લખ્યાછે.* પરંતુ હું ધારુંછું સભાક્ષોભના પ્રતીકાર તરીકે જ આ કલ્પના હેણે જરાક અરુચિકર શબ્દોમાં મૂકી લાગેછે. એ પુસ્તકનો લેખક બીજે સ્થળે એ જ સભાક્ષોભના ઉપાય માટે લખેછે:—

"The young actor should endeavour to be at his ease, and not to be morbidly conscious of what the audience may be thinking of his every movement. Watch a group of children at play; all their gestures are natural, unaffected, instinct with grace so long as they do not think they are being observed. The actor's art is to be, under the critical gaze of an audience, as natural as those children." ×

" તરુણ નટે અસંકોચમય સ્વસ્થતામાં રહેવાનો પ્રયાસ કરવો જોઇયે, અને મ્હારી દરેક હાલચાલ વિશે પ્રેક્ષક મંડળ શું ધારશે હેનો વિચાર કરી અસ્વસ્થ ના થવું જોઇયે. છોકરાંનું ટોળું રમતું હોય તે ધારીને જોઈશું તો જણાશે કે જ્યહાં સૂધી—'હમને કોઇ જુવેછે'—એમ હેમને ખબર નથી હોતી, ત્યહાં સૂધી હેમની બધી અંગચેષ્ટાઓ સ્વાભાવિક, ડોળ વિનાની, અને લાલિત્યથી અનુપ્રાણિત હોયછે.

---

* The Actor's Art P. 77.

× The Actor's Art P. 49.

નટની કલાનું સ્વરૂપ એ છે કે પ્રેક્ષકમંડળની તીક્ષ્ણ પરીક્ષક દૃષ્ટિ તળે રહીને પણ, આ છોકરાંના જેવા સ્વાભાવિક બનવું."

અર્થાત્, ક્ષણભર પ્રેક્ષક મંડળનું અસ્તિત્વ જ ભૂલી જવું એ સભાક્ષોભનો ઉપાય છે એમ એ લેખકનો જ અભિપ્રાય જણાયછે. અલબત, એટલી વિશિષ્ટતા છે ખરી, કે પ્રેક્ષક મંડળની દૃષ્ટિ છે એ વાત તદ્દન લુપ્ત નથી થતી. પરંતુ પ્રેક્ષક મંડળની દૃષ્ટિનું જ્ઞાન છતાં, જ્ઞાન ના હોય અને જે સ્વાભાવિકતા આવે. ત્હેવી આણવી—એ વચનનો ફલિતાર્થ એ જ છે કે સ્વાભાવિકતા માટે ઇષ્ટ અસંકોચ—સભાક્ષોભના નાશ—સારું તો ક્ષણભર પ્રેક્ષક મંડળનું અસ્તિત્વ ભૂલી જ જવું જોઇયે.

પ્રેક્ષક મંડળની દૃષ્ટિ તરફ અતિશય લક્ષ રાખ્યાનાં ખોટાં પરિણામ.

આમ ના થાય તો, પ્રેક્ષક મંડળમાંનો એક જણ પણ તાકીને જુવેછે એમ અસ્વસ્થતાજનક ભાસ થયો તો, નટનું આત્મસંવેદન આગળ પડશે, અને કલામાં નિષ્ફળતા આવશે. ડટન કુક (Dutton Cook) એક દૃષ્ટાન્ત આપેછે. એડોલ્ફ નાઉરિટ (Adolphe Nourritte) નામનો પ્રખ્યાત ગાયક પારિસ ઓપેરા હાઉસમાં ૧૬ વર્ષ સુધી પ્રધાનપદ અને કીર્તિ ભોગવતો હતો. અંતે ઘપ્રે (Duprez) નામનો એક હેનો પ્રતિસ્પર્ધી દાખલ થયો એટલે પોતે રાજીનામું આપ્યું. અને જ્યહાં પોતે જાય ત્યહાં પ્રેક્ષક મંડળમાં ઘુપ્રે છે એમ હેને ખબર મળે એટલે હેની શક્તિ જડ થઈ જતી, અને અવાજ સ્તબ્ધ થઈ જતો. આમ કાલક્રમે પોતે આત્મશ્રદ્ધા ખોઈ બેઠો, અને શ્રોતાજનના સ્તુતિનાદ થતા તે કપડાગીથી પ્રેરિત હતા એમ કલ્પવા લાગ્યો, અને ભ્રાન્તિષ્ઠ થઈ અન્તે એક દિવસ હેણે આત્મઘાત કર્યો.* પોતાની કલા ઉપર નિર્લિપ્ત પ્રેમ કરતાં પોતાના જયપરાજયની દરકાર વધારે સબળ થવા દેવાનું આ પરિણામ આવ્યું.

---

* The Actor's Art P. 76.

ત્હારે, સફલ કલાનિર્માણ માટે કલાનાં ઊંચાં તત્ત્વો ઉપર અન્યનિરપેક્ષ ભક્તિ રાખી નટે પ્રવર્તવાનું છે; અને તેમ કરીને બે પરસ્પરવિરોધી જણાતી વૃત્તિયોનો આશ્રય કરવાનોછે,– સભાક્ષોભ ટાળવા માટે પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર, અને કલાપૂર્ણ અભિનય સાધવા માટે અને હેમાં અન્યના સમભાવથી મળતા ઉત્તેજન વડે ઉત્તરોત્તર વિશેષ કલાચમત્કાર ઉત્પન્ન કરવા સારું પ્રેક્ષક મંડળનો આદર. આ આદરનું સ્વરૂપ નિર્વિકલ્પ હોય તો નટથી આત્મસંવેદનમાં ના પડીને સ્વસ્થતા જાળવી સકાયછે. એટલે એમ કે પ્રેક્ષક-

પ્રેક્ષક મંડળનો આદર તેમ જ અનાદર બંને ઇષ્ટ છે.

મંડળમાંથી અમુક વ્યક્તિ અથવા વ્યક્તિગણ પોતાના તરફ લક્ષ દેછે એમ બોધ ના થતાં, માત્ર પ્રેક્ષક મંડળ સામાન્ય રૂપે, અમુક વ્યકિતપણાથી અવિશિષ્ટ રૂપે, લક્ષ દેછે એટલો જ ભાસ થાય હેવો આદર ઇષ્ટ છે. મિસિસ કેંડાલ (Mrs. Kendal) નામની નટી કહેછેઃ—હું નાટકગૃહના બધા પ્રેક્ષકોને જોઈ સકતી નથી; કોઇ પણ જોઈ સકે નહિં; પરંતુ પ્રેક્ષક મંડળ સમસ્ત રૂપે આપણા ઉપર લક્ષ આપીને સાંભળેછે કે નહિં, આપણે હેમનું ધ્યાન સંપાદન કર્યો જઇયે છિયે કે નહિં તે આપણને અન્તર્જ્ઞાનથી જ લાગી સકેછે. *

પ્રેક્ષક મંડળનું સામાન્ય રૂપમાં જ નટને ભાન થવું જોઇયે.

એ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહેછે;—

"One's feeling of the audience is more a general impression than noticing particnlar persons.'

" પ્રેક્ષક મંડળનું આપણને ભાન થાયછે તે અમુક માણસ તરફ લક્ષ જઇને નહિં પણ સામાન્ય રૂપે ભાસના આકારમાં થાયછે."

Actor's Art, p. 74.

અને આ રીતે જ પ્રેક્ષક મંડળના સમભાવની પ્રેરક શક્તિ કામ કરી સકેછે. એ નટી કહેછે:—

" If an audience is very attentive to a play, they get the very best that an artist can give them; whilst, on the contrary, if you feel the public are not with you, you become self-conscious and can do nothing." ×

" નાટકના ખેલ તરફ પ્રેક્ષક મંડળ પૂર્ણ લક્ષ રાખેછે ત્હારે કલાચતુર નટ કનેથી ત્હેનાથી બને તેટલો ઉત્તમ અભિનય હેમને જોવાને મળેછે; પણ, એથી ઉલટું, જો એમ નટને લાગે કે પ્રેક્ષક વર્ગ મ્હારી સાથે સંલગ્ન નથી, તો નટનામાં આત્મસંવેદન સ્ફુરેછે અને એ કશું કરી સકતો નથી."

અન્ય જનના નિરીક્ષણથી થતાં બે પરસ્પરવિરુદ્ધ પરિણામ–કૃત્રિમતા અને સફલ કલાવિધાન.

આ ઊંડા સત્યથી ભરેલો સિદ્ધાન્ત છે. પણ આપણે ક્યહાં ઊતરી પડયા ? પોતાને અન્ય કોઇ ધારીને જુવેછે એમ જ્ઞાન થાય તો આત્મસંવેદન ઉત્પન્ન થઇ કૃત્રિમતા ફલિત થાયછે–એમ આપણે હમણાં થોડીવાર ઉપર રમતમાં રોકાયલાં છોકરાંનું દૃષ્ટાન્ત લઇને બતાવ્યું. અને અહિં એથી કેવળ વિરોધી પરિણામ આણી જોયું કે અન્યજન જુવેછે એ જ્ઞાનથી ઉત્તમ કલાવિધાન થાયછે, અને લક્ષપૂર્વક નથી કોઇ જોતું તે જ્ઞાનથી આત્મસંવેદન ઉત્પન્ન થાયછે. પરંતુ આ વિરોધાભાસ જ છે. અને પ્રેક્ષક મંડળનો આદર કરવો અને અનાદર પણ કરવો એ વિરોધાભાસી સૂત્ર ઉપર કહી ગયા ત્હેનો ખુલાસો અહિં સમાયલા ઊંડા તત્ત્વમાં જડે એમ છે. અન્ય કોઇ જુવેછે–એ ભાસ અમુક વ્યક્તિના સ્વરૂપથી હોય, તો વ્યગ્રતા થઇ

× Ibid.

આત્મસંવેદન ઉત્પન્ન થાય, પરંતુ અન્ય જોનાર અમુક વ્યક્તિ નહિં, પણ સામાન્ય રૂપે, નિર્વિકલ્પ રૂપે, રહેલું, જાણે સ્પર્શથી કે કોઇ રીતે જેનું પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન ના થાય હેવું ભાવનારૂપ, અન્તર્જ્ઞાનથી જેનું અસ્તિત્વ અનુભવાય હેવું, પ્રેક્ષકમંડળ આપણને જુવેછે એ જ્ઞાનથી તો આત્મસંવેદનનો ક્ષોભ નથી થતો; અને ઉલટો એવો અનુભવ થાયછે કે નટ પોતે અને પ્રેક્ષકમંડળ સમસ્ત એ બંને સમભાવજનિત કોઇ રસિક વાતાવરણમાં, રસપ્રવાહમાં, લીન થઈ તણાયા જાયછે, અને એકબીજાથી ભિન્ન છે એ ભાન લુપ્ત થઈ એક પ્રકારનું અલૌકિક અદ્વૈતસંવેદન ઉત્પન્ન થાયછે. આમ આ વિરોધાભાસનું રસિક દૃષ્ટિયે સમાધાન છે.

પ્રેક્ષક મંડળ અને નટનું રસમય અદ્વૈત.

હમણાં કહ્યું તેમ, પ્રેક્ષક મંડળનું લક્ષ નટ ઉપર નથી હોતું ત્યારે વ્યગ્રતા થાયછે. હેનો એક દાખલો The Actor's Art ના પુસ્તકમાં છે; પ્રેક્ષક મંડળ તરફ નટનું કર્તવ્ય કીન (Kean) સંપૂર્ણ રીતે જાણી હેમને રંજન કરવા તરફ પૂર્ણ લક્ષ આપતો હતો. એક વાર લૉર્ડ અને લેડી કૉર્ક હેનો 'ઑથેલો'નો અભિનય જોવાને આવ્યાં હતાં, અને લૉર્ડ કૉર્ક અભિનયકલાનો સારો પરીક્ષક ગણાતો હતો. પરંતુ નાટક થઈ રહ્યા પછી કીનને એક મિત્રે બીજે દિવસે પૂછ્યું:—" કેમ ? વિજય મળ્યો ?" કીને ઉત્તર દીધો:—" અરે, ભાઈ, નામ ના દઈશ. હું તદ્દન દુઃખી થયેલ છું. હું ઑથેલોમાંના ઉત્તમમાં ઉત્તમ વૃત્તાન્ત મ્હારી સર્વોત્તમ કલાથી ભજવતો હતો, તે વખત લૉર્ડ અને લેડી કૉર્કનાં છોકરાં રમતો રમતાં હતાં અને આપણા લૉર્ડ અને લેડી કૉર્ક એથી ખુશ થઈને હસતાં હતાં."

પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ ના હોય તો થતી અભિનયની વ્યગ્રતા.

પ્રેક્ષક મંડળના રસિક લક્ષથી નટને પ્રેરણા મળેછે એ આ ચર્ચામાંથી સિદ્ધાન્ત ફલિત થાયછે. આથી એક વિરુદ્ધ જ અનુ-

ભવનું–અપવાદ ૩૫–દૃષ્ટાન્ત Madame Tetrazzinf (માદામ તેત્રાત્જિની)નું છે. હેણે Daily Mail નામના પત્રમાં પોતાના અનુભવનું સવિસ્તર વર્ણન આપ્યુંછે.* ત્હાં પોતાના આરમ્ભકાળમાં લંડનમાં પ્રેક્ષક મંડળની હેનું ગાયન શરૂ થતા પ્હેલાંની મુખચર્યાદિક કંટાળા વગેરેની જણાઈ તે વિશે એ કહેછે:—

"To a singer of my temperament an audience of that kind was a challenge—nay, an inspiration. I felt my artistic blood rise, as it were, and I poured all of myself into my song, seeking with every fibre of my being to sing my way into the hearts of that public which I had always heard was so hard to conquer, but once won, remained loyal for ever and a day. Whether I succeeded or not I leave to others to judge, but, as for myself, I noticed the bored looks gradually give way to expressions of surprise, then of interest and pleasure and delight.

I felt that a current of magnetism had established a connection over the footlights between my auditors and me. After that—well, there were no more rows of empty seats when I made my other appearances."

"મ્હારા જેવી સ્વભાવઘટનાવાળી ગાનારીને આ પ્રકારનું શ્રોતૃમંડળ જાણે બીડું ઝડપવાને મૂકતું હોય એમ લાગ્યું, અથવા તો હેવું મંડળ પ્રેરણારૂપ બન્યું. જાણે મ્હારી કલાશક્તિમાં લોહી

* Times of India 10–3–07નામાં Daily Mailમાંથી ઊતારેલા લેખમાંથી.

ધશી આવ્યું એમ લાગ્યું, અને મ્હારા ગીતમાં મ્હારું અખિલ સ્વરૂપ મ્હેં રેડી દીધું. મ્હેં હમેશાં સાંભળ્યું હતું કે હાવું મંડળ જીતવું બહુ મુશ્કેલ હતું, પણ એકવાર જીતાયું તો પછી ચિરકાળ ભકત બની રહેતું હતું; હેવા એ મંડળના હૃદયોમાં મ્હારા ગાયનથી પ્રવેશ મેળવવાને માટે મ્હારા જીવનના તન્તુએ તન્તુ વડે મ્હેં પ્રયાસ કર્યો. મ્હને વિજય મળ્યો કે નહિં ત્હેનો નિર્ણય બીજાઓને સોપુંછું, પરંતુ મ્હને તો જણાયું કે એ મંડળમાં કંટાળાની મુખચર્યા ક્રમે ક્રમે જતી રહી અને પ્રથમ આશ્ચર્યભાવની છાપ, પછી રસ પડયાની છાપ, અને છેવટે આનન્દ અને હર્ષની છાપ પ્રગટ થઈ.

"મ્હને લાગ્યું કે રંગભૂમિની ધાર ઉપરના દીવાઓને ઓળંગીને મ્હારી અને મ્હારા શ્રોતૃમંડળની વચ્ચે કોક લોહચુંબક જેવી શકિતના પ્રવાહે સંબન્ધ સ્થાપ્યો હતો. તે પછી—બસ, હું બીજા પ્રસંગોએ ગાવાને ઊભી રહી ત્યહારે ખાલી બેઠકોની હારોનું દર્શન જ ન્હોતું."

આથી જુદી રીત્યે, પણ કાંઇક એ જ રીત્યના અશ્રદ્ધાજનિત અસત્કારના કારણથી, ન્યૂયોર્કમાં એ પ્રથમ ગાવા ઊભી થઈ તે વખત પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર હેને ઉત્તજક બન્યો હતો. લંડનમાંની હેની કીર્તિ ન્યૂયોર્ક પ્હોચી હતી—પરંતુ તેથી જ કરીને ત્યહાંનું જનમંડળ આરમ્ભમાં અશ્રદ્ધાયુકત હતું. આથી પ્રથમ જરાક એ ગભરાઈ અને સભાક્ષોભને પરિણામે કંઠમાં કલુષતા જણાઈ. પ્રેક્ષક મંડળમાં નિરાશાનાં ચિહ્ન જણાયાં અને તે જ ક્ષણે, તે જ વૃત્તિ તે આ ગાનારીને ઉત્તેજક બની, હેને પાણી ચઢાવનાર બની. એ કહેછે:—

" That moment of doubt was my salvation, for it banished all my timidity, and in an instant restored my mastery over my vocal chords and stiffened my resolution into the same aggressive courage I felt when I first gazed into those impassivaly unconcerned faces at Covent Garden.

The "Ah fors' e lui aria" and the "Semper Libera" poured from my throat almost as though I had nothing whatever to do with the performance, and the only sensation I experienced was one of almost delirious artistic abandon and recklessness. The awakening came with a tumult and a suddenness that almost frightened me out of my wits."

"અનિશ્ચિતપણાની એક ક્ષણ તે મ્હારા ઉદ્ધારનું મૂળ બની, કારણ કે તેથી મ્હારી સર્વ ભીરુતા ચાલી ગઈ અને એક પળમાં મ્હારા નાદતન્તુઓ ઉપર પ્રભુત્વ પાછું સ્થપાયું, અને કૉવેન્ટ ગાર્ડનમાં શ્રોતૃમંડળના નિશ્ચેષ્ઠ અને બેદરકાર મુખોમાં મ્હેં પ્રથમ ધારી ધારીને જોયું હતું તે વખતે જે ધસારો કરનારી હિંમત મ્હેં અનુભવી હતી ત્હેવી જ હિંમતનું રૂપ મ્હારી નિશ્ચયવૃત્તિયે દ્દઢતાથી લીધું.

મ્હારા કંઠમાંથી ગીતપંક્તિયોનો પ્રવાહ હેવો તો ચાલ્યો કે જાણે એ પ્રયોગની સાથે મ્હારે કશો સંબન્ધ જ ના હોય અને કલામાં મત્ત, આનન્દમય, આત્મવિસર્જન તથા પરિણામ તરફ નિતાન્ત ઉપેક્ષા—એ સિવાય મ્હેં બીજું કશું સંવેદન અનુભવ્યું નહિ. આ પ્રકારનું ઉદ્‌બોધન હેવું તો ધસારાબંધ અને એકાએક આવ્યું કે ભયથી હું ઘેલી જ બની ગઈ."

અને પછી ન્યૂયોર્કને પણ આમ જીત્યું તે સવિસ્તર વર્ણવે છે. અહિં પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર અને આદર બંને તત્ત્વનું વિલક્ષણ મિશ્રણ છે.

આ અપવાદ રૂપ અનુભવ છે. પરંતુ તેથી ફલિત તો એ જ થાયછે કે નટ અને પ્રેક્ષકમંડળ એ બે વચ્ચે સમભાવની સ્થાપના થાય ત્ય્હારે જ સફલ કલાવિધાનની નિષ્પત્તિ થાય.

આ ચર્ચા ઉપરથી બીજો પ્રશ્ન–પ્રેક્ષક મંડળ તરફ નટના કર્તવ્યના પ્રશ્નને પ્રતિરૂપ પ્રશ્ન–ઉત્પન્ન થાયછે,–

નટ તરફ પ્રેક્ષક મંડળનું કર્તવ્ય.

તે પ્રેક્ષક મંડળનું નટ તરફ કર્તવ્ય. નટે પ્રેક્ષક મંડળનો આદર કરવાનું મુખ્ય કારણ એ જ છે કે પ્રેક્ષક મંડળના સમભાવથી કલાવિધાનને પોષણ મળેછે. એ ઉપરથી સ્હામું તત્ત્વ અર્થાત્ જ ફલિત થાય કે પ્રેક્ષક મંડળે નટના અભિનય તરફ સમભાવપૂર્વક ધ્યાન આપવું. The Art of Acting નો લેખક કહેછે કે ઘણું કરીને નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ એમાંથી પ્રેક્ષક મંડળ વધારે કર્તવ્યપરાયણ છે. આ ઇંગ્લાંડની સ્થિતિ છે. પરંતુ આપણી હાલની અહિંની રંગભૂમિ ઉપર એ બાબત શોચનીય સ્થિતિ છે. નટવર્ગમાં ઊંચી કર્તવ્યબુદ્ધિથી પ્રેરિત પ્રેક્ષક મંડળનો આદર વખતે વિરલ હશે. પરંતુ એ દોષ નથી હોતો ત્હાં પણ પ્રેક્ષક મંડળ રંગભૂમિ તરફ કર્તવ્યમય થઈ ધ્યાન દેતું નથી; એટલું જ નહિં, પણ ગડબડાટ, નાટકનાં ગાયનો નટવર્ગ જોડે સૂર મેળવીને અથવા બેસૂરી રીતે (ઘણે ભાગે બેસૂરી રીતે જ) ગાવા મંડી જવું, વગેરે ધમાધમ ચાલેછે એ અનુભવ સર્વ રસિક જનોને ખેદ ઉત્પન્ન કરનારો છે. મુંબાઈની રંગભૂમિ ઉપર વખતોવખત પ્રેક્ષક મંડળમાં ગડબડાટ રોકવાને હેમાંના કેટલાકને 'ઓર્ડર', ઓર્ડર' એમ બૂમ પાડવી પડતી જાણીછે, તે આ વિષયમાં અત્યન્ત સૂચક છે. એટલું જ નહિં પણ પ્રેક્ષક મંડળમાંથી અર્ધનિરક્ષર જેવો વર્ગ–મેમન જાત્યના ન્હાના ન્હાના દુકાનદારો ફેરિયા વગેરે ખાસ–ગડબડાટ ના હોય તો પણ 'ઓર્ડર', 'ઓર્ડર' કરીને તોફાન માટે જ ખોટી બૂમો પાડતા જોયાછે. અભ્યાસકાળમાં મુંબાઈમાં આ જોઈને મ્હેં તથા મ્હારા એક મિત્રે એ ઉપરથી હેવા મેમનોનું નામ જ "ઓર્ડર" પાડયું હતું. હાવી કોલાહલમય સ્થિતિમાં કિયો સમર્થ નટ પણ પોતાની કલા ખીલાવી પ્રગટ કરી સકે?

આપણે આહં અનેક કારણોને લીધે રંગભૂમિની પૂર્ણ કલા

ખાલી નથી. પરંતુ ઇંગ્લાંડની સ્થિતિ જુદી છે. છતાં ત્ય્હાં પણ દોષ પ્રગટ થતા હતા. ઉપર કીન અને લૉર્ડ કૉર્કની વાત કહી. એથી ઉલટા પ્રકારનો અનુભવ કીનને જ એક વાર થયો હતો તે નોંધવા લાયક છે. સર જાઇલ્સ ઑવરરીચનો અભિનય કીને પ્રથમ વાર કર્યો તે વખત હેના અભિનયમાં હેવો તો ભાવાતિરેકનો ઉત્કર્ષ આવ્યો હતો કે–નાટકગૃહની ગમ્ભીર નિઃશબ્દતામાં એકાએક તીવ્ર બૂમોના ઉદ્દગાર ઉપરા–ઉપરી પ્રતિધ્વનિત થવા લાગ્યા; એ શાન્તિનો ભંગ મૂર્છા પામેલી સ્ત્રીઓને લઈ જવાના ગડબડાટથી થવા માંડયો; લૉર્ડ બાયરનને એક જાતનું તાણુ આવી ગયું; "પિટ"માંના સર્વ લોકો એકે જથે ઊભા થયા; નાટકગૃહના બીજા ભાગના લોકોએ એ કૃતિનું અનુકરણ કર્યું; અને ટોપીઓ અને રૂમાલો અપ્રતિમ ઉત્સાહથી ઊંચે વીંઝાવા લાગી તે સાથે આખા નાટકગૃહમાં સ્તુતિ-દર્શક તાળીઓની ગર્જના ઉપર ગર્જના વ્યાપી રહી. કીન આ અદ્દભુત ખેલ પછી ઘેર ગયો ત્ય્હારે 'લૉર્ડ' વર્ગને પૂજાવૃત્તિથી જોનારી હેની સ્ત્રીએ પુછ્યું:–"કેમ, એડમંડ, લૉર્ડ ઈસેક્સે એ વિશે શો અભિપ્રાય બતાવ્યો ?" કીન બોલ્યો:—

"Damn Lord Essex, Mary, the pit rose at me."

"ઊંધ્યો લૉર્ડ ઈસેક્સ, મેરી, "પિટ"માંનું મંડળ મ્હારા માનાર્થે ઊભું થયું."

નટ અને પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવસંબન્ધ, એ જ ખરો સિદ્ધાન્ત.

પ્રેક્ષક મંડળ અને નટ એ બે વચ્ચે સમભાવજનિત અન્યોન્ય પ્રતિ આદરનું આ ઉત્તમ ઉદાહરણ છે. ત્ય્હારે, આ બધી ચર્ચાથી જણાશે કે (સભા-ક્ષોભને અર્થે વ્યકિતરૂપ પ્રેક્ષકોના અનાદરની વાત ગૃહીત ગણીને કોરે મૂકતાં) ખરો સિદ્ધાન્ત એ જ છે કે પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ સંપાદન થાય હેવો–કલાવિધાનનાં તત્ત્વોનું બલિદાન આપ્યા વિના–આદર કરવો એ નટનું કર્તવ્ય છે–જેમ એ સમભાવ નટને આપવો એ

પ્રેક્ષક મંડળનું કર્તવ્ય છે તેમ. તો નટ અને પ્રેક્ષક મંડળનો આ પ્રકારનો રસનિષ્પાદક સંબન્ધ છે. પ્રેક્ષકવર્ગની પ્રેરક શક્તિ તથા આ વિષયમાં નટના કર્તવ્ય અને વ્યાપારનો અપૂર્વ મહિમા સર હેનરી અર્વિંગે સબળ શબ્દોમાં આલેખ્યોછે:—

"How noble the privilege to work upon these finer—these finest—feelings of universal humanity. How engrossing the fascination of these thousands of steady eyes, and sound sympathies and beating hearts which an actor confronts, with the confidence of friendship and co-operation, as he steps upon the stage to work out in action his long pent comprehension of a noble masterpiece!"×

"સમગ્ર મનુજમંડળના આ સૂક્ષ્મતર—આ સૂક્ષ્મતમ—ભાવ ઉપર અસર કરવાનો અધિકાર કે'વો ઉદાત્ત છે! કોઇ ઉમદા ઉત્તમ કારીગરીની બનાવટવાળા ગ્રન્થનું અન્તઃસ્વરૂપ પોતે મનમાં ગ્રહણ કરેલું તે લાંબો વખત સૂધી દાબી રાખેલું હોઇ અન્તે અભિનયની કૃતિમાં તે ઉદ્‌ભાવી કાઢવા માટે નટ રંગભૂમિ ઉપર પગ મૂકેછે તે વખતે, સુહૃદ્‌ભાવ અને અન્યોન્ય સાહાય્યની સહકારિતાથી ઉત્પન્ન થતા વિશ્વાસથી પ્રેરાઇ, નટની સમક્ષ જે હજારો સ્થિર નયનો, અને પરિપક્વ સમભાવની વૃત્તિયો, અને ભાવથી ઊછળતાં હૃદયો ઉપસ્થિત થાયછે, ત્હેની મોહક વશીકરણશક્તિ કે'વી નટને તલ્લીન કરનારી હોયછે!"

× The Actor's Art, p. 77.

પ્રકરણ ૯ મું

અભિનયકલાને સંબન્ધે કેટલાક આનુષંગિક પ્રશ્નો.

અભિનયકલા સદાચાર-પોષક છે?

અભિનયકલાનાં કલાનિષ્પાદક તત્ત્વોની પરીક્ષા થઈ ગઈ. હવે અભિનયકલાને સંબન્ધે કેટલાક આનુષંગિક પ્રશ્નોનું અવલોકન કરવું ઇષ્ટ લાગે-છે. અભિનયકલા સદાચાર, નીતિ, નું પોષણ કરવાને સમર્થ છે કે કેમ? આ પ્રશ્ન પ્રથમ લઉછું. આ અતિશય કંટકપૂર્ણ પ્રશ્ન છે; હેમાં બંને પક્ષના મત ધારણ કરાયલાછે, અને બંને પક્ષમાં કાંઇ કાંઇં સારસ્ય જણાયછે. અભિનયકલાની આ અસર બે વર્ગ ઉપર થાયછે–(૧) પ્રેક્ષક વર્ગ અને (૨) નટવર્ગ. પ્રથમ પ્રેક્ષકવર્ગ લઇયે. નટનું સામર્થ્ય જનમંડળ ઉપર સારી અથવા નઠારી અસર કરવાનું અતિ-શય છે, એ અનુભવસિદ્ધ છે. નટના આ અધિકારનો ઉપયોગ કે'વી રીતે કરવામાં આવેછે તે ઉપર પ્રેક્ષક મંડળના આચાર ઉપર અસરનો આધાર રૂહેછે.

(Schlegel) શ્લેજેલ કહેછે:—

પ્રેક્ષકવર્ગના આચાર ઉપર અસર.

"The privilege of influencing an assembled crowd is exposed to most dangerous abuses. As one may disinterestedly animate them for the noblest and best of purposes, so another may entangle them in the deceitful meshes of sophistry and dazzle them by the glare of a false magnanimity, whose vain-glorious crimes may be painted as virtues and even as sacrifices. Beneath the delightful charms of oratory and poetry, the

poison steals imperceptibly into ear and heart."×

" એકઠા મળેલા જનમંડળ ઉપર અસર કરવાના અધિકારનો અતિ ભયંકર દુરુપયોગ થવાનો સંભવ છે. ઉમદામાં ઉમદા અને ઉત્તમ કાર્યને અર્થે એક જણ નિઃસ્વાર્થ રીતે લોકોને ઉત્તેજિત કરે, તો બીજો માણસ વાક્છલના કપટમય પાશમાં હેમને ગૂંચવી દે, અને ખોટી ઉદારતાના ઝગઝગાટથી ઝંખાવી નાંખે. અને એ ઉદારતામાં સમાયલા દમ્ભી અપરાધોને સદ્ગુણોના આભાસ બતાવે, એટલું જ નહિં પણ આત્મબલિદાન છે એમ દેખાવ કરે. વક્તૃત્વ અને કવિત્વની આનન્દજનક રમણીયતાની નીચે ગૂઢ રહેલું વિષ અલક્ષ્ય રીતે જનમંડળના કર્ણમાં અને પછી હૃદયમાં છાનુંમાનું પ્રવેશ કરેછે."

[આ ટીકા વસ્તુતઃ નાટકકાર અથવા વક્તાને અને પરંપરયા નટને, લાગૂ પડે છે.]

આમ અભિનયકલાનું પરિણામ પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર સારું તેમ-જ ખોટું થવાનો સંભવ છે. ઇંગ્લાંડમાં પ્યુરિટન લોકો રંગભૂમિની વિરુદ્ધ હતા, તે હેના સદાચારને હાનિકારક વલણને લીધે. જર્વાઇનસ કહેછે તેમ શેક્સપીઅર અને તે પછીના સમયમાં સ્ત્રી નટીઓનો રિવાજ ના હોવાને લીધે નાટકગ્રન્થોમાં અતિશય છૂટને માર્ગ મળ્યો હતો; અને હ્હેનું પરિણામ પ્રેક્ષક વર્ગના આચારાદિક ઉપર અનિષ્ટ થવાના સંભવને લીધે આ પ્યુરિટનોની વૃત્તિનો ખુલાસો મળેછે. તેમ જ નટવર્ગનો આચાર પણ અતિ ઉત્તમ ન્હોતો,-જો કે તે કાળની એકંદર સ્થિતિ જોતાં એ દશા ખાસ ઉત્કટ રૂપની ના ગણાય.

સારાંશ એ કે–નાટકગ્રન્થો અને નટવર્ગ એ સદાચારપરાયણ હોય તો પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર સારી અસર થાય; એથી ઉલટી દશાનું પરિણામ ઉલટું થાય. અને ખરું જોતાં રંગભૂમિ અને જન-સમાજ એ બંનેનો અન્યોન્ય ઉપર વ્યાપાર હેવો ચાલેછે કે સામાજિક નીતિવિષયક

નાટકગ્રન્થો તથા નટ-વર્ગ સદ્વૃત્તિપરાયણ હોય તો સારી અસર થાય.

× Dramatic Literature, p. 39.

ધોરણ અને ભાવના જેવાં હોય ત્હેવી છાપ પડવાની; માટે નીતિનું સાર્વત્રિક વાતાવરણ મલિનતાથી મુક્ત હોય એ પ્રથમ આવશ્યક મર્યાદા છે.

અને રંગભૂમિની જે ઉત્તમ ભાવના હમણાં જ 'નટ અને પ્રેક્ષક મંડળનો સંબન્ધ' ના પ્રકરણને અન્તે સર હેન્રી અર્વિંગનાં જોસભર્યાં વચનોથી બતાવાઈછે તે ભાવનાની સમીપ જેમ જેમ વધારે જવાશે તેમ તેમ રંગભૂમિનું નીતિવિષયક વાતાવરણ વિશુદ્ધ, ઉન્નતિ-કર, અને ઉદાત્તભાવ ઉત્પન્ન કરનારું બનશે.

નટવર્ગની નીતિ ઉપર નાટ્યકલાની અસર.

હવે (૨) નટવર્ગની નીતિ ઉપર અભિનયકલાની સારી માઠી અસર લઇયે. પાછળ ઇતિહાસદર્શનમાં આપણે જોઈ ગયા છિયે કે પ્રાચીનતમ સમય-થી માંડીને નટવર્ગની સામાજિક પદવી, અને નીતિ સંબન્ધી સ્થિતિ, હલકા પ્રકારની જ મનાઈછે. અહિંની આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર હજી એ પ્રકાર-ની જ અનિષ્ટ દશા છે. ઇંગ્લાંડમાં વિશુદ્ધિનો પ્રકાશ પડવા માંડ્યોછે; જ્યાં સર હેનરી અર્વિંગ, મિસ એલેન ટેરી વગેરે જેવાં સામાજિક પ્રતિષ્ઠાવાળાં નટનટીઓનો ઉદ્દ્ભવ છે ત્હાં પણ કાંઇક હજી સુધારા માટે અવકાશ છે ખરો.

આધુનિક ઇંગ્લાંડમાં રંગભૂમિની વિશુદ્ધિ.

પરંતુ નટના ધંધાને વિશે જેટલો નીતિની શિથિલતાનો ભય મનાયછે તેટલો છે નહિં. એક સાધારણ ચિહ્‌ન લઇયે. Stage-kiss–રંગભૂમિ ઉપરનું ચુમ્બન–તે લૈાકિક ચુમ્બનથી ભિન્ન હોયછે, સ્પર્શહીન ચુમ્બનાભાસ હોયછે,–આ રંગભૂમિની મર્યાદા ઇંગ્લાંડ-માં મનાયછે તે રંગભૂમિની નીતિની ભાવના અને ધોરણ માટે બહુ સૂચક છે.

આપણા પ્રાચીન નાટ્યશાસ્ત્રમાં નિષિદ્ધ પ્રસંગો–યુદ્ધ, લગ્નવિધિ, ભોજન વગેરે–કહેલાછે. ત્હેમાં ચુમ્બનનોપચારની પણ ગણના કરેલીછે. ઉપરની stage-kiss ની મર્યાદા કરતાં પણ આ એક ક્રમ આગળ વધેછે. કૃત્રિમ ચુમ્બનાભાસ, આલિઙ્ગનાભાસ ઇત્યાદિ ઉપચારથી કાંઇક અમર્યાદા અને હેનું સંભાવી પરિણામ, હૃદયવિકાર–હેને પણ પ્રસંગ ના આપવાના હેતુથી એ નિષેધ ઘણે ભાગે થયો હશે એમ લાગેછે.

સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રમાં ચુમ્બનનો નિષેધ.

પરંતુ ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર પાછા જઇયે. એક નટીનું વચન કેટલાંક વર્ષો ઉપર વર્તમાનપત્રોમાં આવ્યું હતું; તે આ પ્રમાણેઃ—

સદ્વૃત્તિ સાચવવી એ નટીના આત્મસંમાનથી સાધ્ય છે.

"An erroneous popular idea of the stage is that behind the scenes there is much social intercourse. The very reverse is the truth. A performance is business, pure and simple, and a very serious business it is indeed to the actors engaged in it. During the time allowed between the acts all is bustle. There is absolutely no time for social intercourse."

"રંગભૂમિ વિશે એક ભૂલ્યભરેલી લૈાકિક કલ્પના હેવી છે કે પડદાની પાછળ બહુ અન્યોન્ય વ્યવહાર ચાલેછે. સત્ય સ્થિતિ એથી તદ્દન ઉલટી જ છે. નાટકનો ખેલ તે ધંધાનો વ્યાપાર છે, કેવળ ધંધાનો જ વ્યાપાર, અને હેમાં રોકાયલા નટવર્ગને મન તો એ ખરેખરો ભારે મહત્ત્વનો ધંધો છે. અંકોની દરમ્યાન આપેલા

અવકાશમાં સર્વત્ર કામકાજની ધામધૂમ હોયછે. અન્યોન્ય વ્યવહાર માટે બિલકુલ પણ વખત મળતો નથી."

આ ખરું છે. પરંતુ તે છતાં પણ, રંગભૂમિની સાથે જોડાયલાં બીજાં જોખમો છે;–નાટકના ખેલ વખતે પડદા પાછળ વ્યવહારનો પ્રસંગ નથી મળતો તે ઠીક, પરંતુ rehearsal (પૂર્વ-પ્રયોગ) વખત તથા તે પછી. સ્વાભાવિક રીતે પ્રસંગો ઉપસ્થિત થાય, તેમ જ અભિનયને અંગે જ શૃઙ્ગાર રસના પ્રયોગની અસર હૃદયવૃત્તિ ઉપર થયા વિના ના રહે. આ શંકાનો ઉત્તર એ જ નટીના શબ્દોમાં કાંઇક મળેછે:—

અભિનયમાં અવશ્ય આવતા પ્રેમપ્રસંગોની અસર.

"I do not discuss the so-called 'dangers' of the stage, for there are none to the self-respecting young woman. If she conducts herself as a gentlewoman should, she meets with the same courtesy accorded to her everywhere."

"રંગભૂમિના કહેવાતા 'ભયો' વિશે હું ચર્ચા જ કરતી નથી, કેમકે આત્મસંમાન રાખનારી યુવતીને સંબન્ધે એ 'ભયો' છે જ નહિં. સન્નારીએ વર્તવું જોઇયે તેમ જો એ પોતાનું આચરણ રાખે તો બધે મળેછે ત્હેવું જ માન અને સભ્યતા હેને રંગભૂમિમાં પણ મળેછે."

આ તો સ્ત્રીઓ નટવર્ગમાં દાખલ હોય ત્હાંની વાત થઇ; પરંતુ પુરુષો જ સ્ત્રીવેશ લેતા હોય, ત્હાં નટવર્ગની નીતિનું સામાન્ય ધોરણ કલુષિત હોય ત્હેનું શું? રંગભૂમિના ધંધા જોડે એ દશા જોડાયલી જ છે.–આમ ભાસ થાયછે.

પુરુષ નટોમાં સદાચરણની શિથિલતા.

અને છેક ભાસ નથી; વસ્તુસ્થિતિ હેવી જ છે. પરંતુ ભાસ એટલો છે કે એ સ્થિતિ રંગભૂમિના કલાસ્વરૂપનું પરિણામ નથી, માત્ર રંગભૂમિના ધંધા તરફ આજસૂધી જે વર્ગ દોરાયલોછે તે વર્ગની જ જ્ઞાન, કેળવણી, આચાર, ઇત્યાદિ સંબન્ધે નિકૃષ્ટતાનું એ ફળ છે.

એ અભિનયકલાનો દોષ નથી.

તેમ જ, ધંધા તરીકે નહિં, પણ કલાપ્રેમથી જ નાટક ભજવવામાં કેટલાંક અનિષ્ટ પરિણામ થાયછે–ભજવનારાં સ્ત્રી પુરુષોનાં હૃદય ઉપર નીતિ સંબન્ધી શિથિલતાની છાપ પડવાનો સંભવ રહેછે. આમ પણ વાંધો બતાવાયછે. પરંતુ હેમાં પણ અભિનયકલાને માથે જનમંડળમાંની વ્યકિતયોની આચારશિથિલતાનો દોષ ઢોળી પાડવામાં આવેછે.

માટે સર્વે પ્રકારને સારું–ધંધો સ્વીકારનાર નટ, કલાપ્રેમી નટ તેમ જ પ્રેક્ષક વર્ગ, સર્વેને સારું,–રંગભૂમિની સંસ્થાનું પરિણામ ઇષ્ટ અથવા અનિષ્ટ થવા માટે ધાર્મિક કેળવણી, આચાર-સંયમ, જ્ઞાન, કેળવણી, ઊંચી ભાવના, એ પ્રકારનાં તત્ત્વો ઉપર સર્વ આધાર છે. રંગભૂમિને દોષ દેવો વાજબી નથી. એ ખરું કે રંગભૂમિ આચારાદિક ઉપર અસર થવા માટે પ્રસંગોનું દ્વાર ઊઘાડેછે; પરંતુ તેમ તો બીજી અનેક સંસ્થાઓ માટે કહી સકાશે. ખરું જોતાં, અભિનયકલાની ઊંચી ભાવના અને તત્ત્વોની ખરી પૂજા થાય તો પરિણામ ઉન્નતિકર જ છે.

સદાચારનાં મૂળ બીજ-કેળવણી, ધર્મબુદ્ધિ ઇત્યાદિની આવશ્યકતા.

રંગભૂમિ અને સદાચારના પ્રશ્નમાંથી સહજ ઉદ્‌ભવતો પ્રશ્ન રંગભૂમિ ઉપર પ્રવેશ કરવો ઇષ્ટ છે કે નહિં તે છે. હમણાં જ ઇંગ્લાંડની એક નટીનો મત ઉપર ટાંકયોછે તે ઉપરથી જણાશે કે સદાચારને

સ્ત્રીઓ અને રંગભૂમિ

વિશે ભય રંગભૂમિમાં ટેકવાળી અને મર્યાદા સાચવી વર્તનારી સન્નારીને માટે તો બિલકુલ નથી. તો એ અંશની ચર્ચા વધારે ના કરતાં,—સ્ત્રીવેશ પુરુષો ભજવે અને સ્ત્રીઓ ભજવે એ બેના ગુણદોષની પરીક્ષા જરાક કરિયે.

સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર ના હોવાથી મનાતા લાભ.

જર્વાઇનસ કહેછે કે ઇંગ્લાંડમાં શેક્સ્પીઅરના સમયમાં અને તે પૂર્વે સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર ન્હોતી આવતી તે લાભકારક હતું; કેમકે નટવર્ગ તથા પ્રેક્ષકવર્ગ ખોટા ઇન્દ્રિયસુખના આસ્વાદનનાં પ્રલોભનમાંથી બચતા, અને નાટયવૃત્તાન્તના રસરૂપ ઉપર મન વિક્ષેપ વિના સંલગ્ન રહેતું, પડદા પાછળની અયોગ્ય પ્રેમવૃત્તિયોનો ઉદ્ભવહેતુ જ લુપ્ત થતો, અને નટવર્ગની નીતિને ભયમાં આણનાર પ્રસંગ ઉત્પન્ન ન્હોતા થતા. તે સાથે અભિનયકલામાં અતિશય ઉત્કર્ષયુક્ત વિકાસ–સ્ત્રીઓને રંગભૂમિ ઉપર સ્થાન ના મળવાને લીધે–થઈ સકયો. એક બીજી હાનિ એમ કલ્પાય કે—નાટકમાં શૃઙ્ગાર-રસને પ્રસંગે જે પ્રેમોપચારાદિક ભજવવા પડવાના તેથી સ્ત્રી નટીને હૃદયવૃત્તિ ઉપર કાંઇને કાંઇ સંસ્કાર પડી હેની પોતાની સદ્દૃત્તિ અને ચરિતને ભયનો સંભવ ઉત્પન્ન થાયછે.

પ્રેક્ષકમંડળને ઇન્દ્રિય-સુખના પ્રલોભનનો ભય.

અભિનયકલાનો ઉત્કર્ષ.

સ્ત્રી નટીને પ્રેમપ્રસંગો-થી થતી અસર.

આ વાંધાઓના ખુલાસા તેમ જ ત્હેના સ્હામેના ત્રાજવામાં મૂકવાની વાતો જોઇયે. સ્ત્રી નટી રંગભૂમિ ઉપર આવી ત્હેના ફક્ત દર્શનાદિકથી જ પ્રેક્ષકવર્ગને અને નટને પ્રલોભનનો ભય માનવો હેમાં, પુરુષવર્ગની આત્મસંયમની કેવળ અવજ્ઞા કર્યા જેવું થાયછે. અરે, ઓછામાં ઓછા સંયમ વાળા પુરુષને વિશે

એ કહેવાતા લાભના ખુલાસા–અને તે સ્હામે મૂકવાના બીજા વિચાર.

પુરુષજાતિનો આત્મ-સંયમ.

પણ આ કલ્પના અપમાનપૂર્ણ આરોપ મૂકનારી જણાયછે. નટવર્ગની વાત ક્ષણભર કોરાણે રહી પણ પ્રેક્ષક વર્ગને તો નિકટ સંપર્કને અભાવે, માત્ર સૌન્દર્યના દર્શનથી જ ચલિત થતો કલ્પવામાં મનુષ્યજાતિની અન્તર્ગત ઊંચી વાસનાને અપમાન અપાયછે.

પડદા પાછળ પ્રસંગોને માટે સમય જ નથી હોતો.

પડદા પાછળની પ્રેમવૃત્તિઓનો તો સમાધાન કરનાર ઉત્તર પાછળ જ આપણે એક અંગ્રેજ નટીના વચનમાં જોયોછે; કે રંગભૂમિ ઉપર એ પ્રલોભન માટે વખત જ નથી મળતો, તો પ્રસંગની વાત જ કય્હાં ? તેમ જ નટીની હૃદયવૃત્તિ ઉપર અભિનય જોડે આવશ્યક પ્રેમપ્રસંગોના કુસંસ્કારના ભયનો ઉત્તર પણ એ નટીના વચનમાં સૂચવાયોછે. બધો આધાર નટવર્ગની હૃદયવૃત્તિ અને નીતિની ઉચ્ચ ભાવના ઉપર છે,—એ ખરી કૂંચી છે. શેક્સ્પીઅરના સમયમાં નટ-વર્ગને-સ્ત્રી નટીઓ ના હોવાને લીધે-આચરણ સંબન્ધે ભયકારક પ્રસંગ ટળતા હતા એમ જર્વાઇનિસ કહેછે—પરંતુ વસ્તુસ્થિતિ શી હતી. ? નટવર્ગનું આચરણ—એ ' પ્રલોભન ' ન્હોતું છતાં—કેટલું શિથિલ હતું તે સુપ્રસિદ્ધ વાત છે.

નાટ્યકલાની ખીલવણી આભાસરૂપ જ છે.

જર્વાઇનસ કહેછેઃ સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર ના હોવાથી નાટ્ય-કલાની ખીલવણી વધારે સબળ થઈ—એમ લાભ બતાવેછે. પણ એ લાભ હેના જ વચન ઉપરથી એટલામાં જ સમાયોછે કે છોકરા-ઓને બાલ્યકાળથી અભિનયકલામાં પ્રવીણતા મળતી, તે માટે તૈયાર કરવામાં આવતા, અને તેથી નટવર્ગ માટે શિક્ષણનો પ્રસંગ વિશેષ વિસ્તીર્ણ થતો હતો. પરંતુ આ કાંઇ વિશેષ લાભ નથી. હાલના સમયમાં કેટલાં વર્ષોથી સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર વેશ ભજવેછે તેથી બાલક નટ એ જાતિ બહુધા લુપ્ત જ થઈછે.

છતાં સર હેનરી અર્વિંગ, કીન, ગેરિક, વગેરે સમર્થ નટો કેમ ઉત્પન્ન થઈ સકયા? ઉલટો મ્હને તો બાળક નટની સંસ્થામાં હાનિનો જ માર્ગ લાગેછે. બાલક વયેથી જ

સ્ત્રીવેશથી બાલક સ્વભાવમાં અકાલે વિકાસ.

સ્ત્રીવેશ—તરુણ સ્ત્રીનો—વેશ, તેમ જ બીજા વેશ લેવાથી, એ બાલનટોમાં અકાલે વિકાસ-બુદ્ધિ, હૃદયવૃત્તિ, સામાજિક જ્ઞાન, ઇત્યાદિનો અકાલે વિકાસ—થવાથી અનિષ્ટ પરિણામ—કાંઇક ધૃષ્ટતા, કાંઈક સદ્-વૃત્તિમાં શિથિલતા, વગેરે પરિણામ—થતાં લાગેછે.

બીજું, આટલા લાભની સ્હામે મ્હોટી હાનિ જર્વાઇનસે કબૂલ કરેલા શબ્દોમાંથી જણાઈ આવેછે. જન-

સ્ત્રીઓ ના હોવાથી નાટકસાહિત્યમાં નિર્લજ્જતા.

સમાજને સદ્વૃત્તિ તરફ વાળવાનું કાર્ય નાટકને કરાવવું ઇષ્ટ હોય તો તો નાટકગ્રન્થોમાં અમર્યાદ શૃઙ્ગાર પણ ના જોઇયે. પરંતુ સ્ત્રીઓ વેશ ભજવતી ન્હોતી તેથી મર્યાદાનું દબાણ ના રહ્યું અને શેક્સ્પીઅરના સમય પછી તો નાટકગ્રન્થો અત્યન્ત અમર્યાદ શૃઙ્ગારવાળા થયા એટલું જ નહિં, પણ સામાન્ય સભ્યમંડળમાં ઉચ્ચારાય નહિં હેવી ધૃષ્ટ વાણીનો આદર નટો કરવા લાગ્યા. જર્વાઇનસના શબ્દો લઇયેઃ—

"Dramatic poetry was in later times seduced by this custom to become still more bold and impudent." *

શેક્સ્પીઅરના વખતમાં જ નાટકગ્રન્થોમાં લજ્જાની મર્યાદા ઓળંગાતી હતી, પરંતુ હેના કરતાં પણ વિશેષ રીતે—"પાછળના વખતમાં આ (સ્ત્રીઓને રંગભૂમિ ઉપર દાખલ ના કરવાના) રિવાજથી નાટકનું કવિતાસાહિત્ય વિપથ માર્ગે દોરાયું હતું અને વધારે ધૃષ્ટ અને અમર્યાદ થયું હતું."

* Shakespeare Commentaries, p. 92; also see Encycl. Brit. p. 433.

સ્ત્રી નટીની હાજરીથી ઉપજતો આત્મસંયમ.

અને હેમાં આશ્ચર્ય નથી. રંગભૂમિ ઉપર સ્ત્રી નટીઓની હાજરીમાં હેમના સહકારી નટોની હૃદયવૃત્તિના સ્વરૂપને ઉન્નત કરવાનું અને સ્ત્રીઓ તરફ નાગરિક સંમાનવૃત્તિથી પ્રેરાઈ આત્મસંયમ શીખવવાનું સામર્થ્ય છે, ત્હેને વ્યાપારસ્થાન મળીને, અન્તે એ સ્થિતિનો પ્રત્યાઘાત નાટકસાહિત્ય ઉપર પડી, એ સાહિત્ય કાલક્રમે વિશુદ્ધ બનેછે.

સ્ત્રીવેશ ભજવનાર પુરુષોમાં બાયલાપણાનો પ્રવેશ.

બીજું વિચારવાનું એ છે કે સ્ત્રીવેશ ધારણ કરનારા છોકરાઓ ઉપર પોતાના એ સતત વ્યાપારની અસર અવશ્ય થવાની, અને તે હેમના પુરુષોચિત સ્વભાવ ઉપર પ્રત્યાઘાત કર્યો વિના ના રૂહે, અને અનેકવાર હેમના આચરણ ઉપર પણ અનિષ્ટ અસર થવાનો ભય રૂહેછે. સ્ત્રીવેશ લેવાનો ધંધો કરનારા નટોમાં બાયલાપણું,-નિત્ય ચેષ્ટાઓમાં પણ-પ્રવિષ્ટ થાયછે એ અનેકવાર જોઇયે છિયે. ઈ.સ. ૧૯૦૩ માં એક મરાઠી નાટકમંડળીના ખેલ મ્હેં જોયા હતા, હેમાં અભિનય વગેરે ઉત્તમ હતું; એ મંડળીમાં એક નટ-સ્ત્રીવેશ લેનારો-હેવો તો સ્ત્રીરૂપ હતો કે એ પુરુષ છે એમ ક્યહાં સૂધી મ્હારા માન્યામાં આવતું ન્હોતું. મંડળીના માલિકને પૂછ્યું ત્યહારે જ ખાતરી થઈ. હેના સ્ત્રીવેશના અભિનયમાં લાલિત્યાદિક અતિ સુઘડ અને આકર્ષક હતાં; પરંતુ એ ગુણની પ્રાપ્તિ પુરુષોચિત સ્વભાવના બલિદાનથી મેળવી હતી; એટલે સૂધી કે રંગભૂમિ ઉપર પુરુષનો વેશ એ ભજવતો-ક્વચિત્ જ-ત્યહારે હેને એ ફાવતો ના હોય, પોતે પોતાના સ્વભાવવિરોધી વાતાવરણમાં હોય, એમ લાગતું હતું, અને પ્રેક્ષકને લાગતું કે આ કોઇ સ્ત્રીએ પુરુષવેશ લીધોછે.

આ તો બહુ મ્હોટી હાનિ નથી; કેમકે આ પરિણામ હમેશાં

થાયછે જ એમ નથી. એ જ મંડળીમાં બીજા 'સ્ત્રી–નટો' રંગ-ભૂમિની બ્હાર, અથવા પુરુષવેશ ભજવતે સ્ત્રીત્વથી અસ્પૃષ્ટ રહી સકતા હતા. અને સમર્થ નટ હોય તે તો ગમે તે વેશ ભજવે પણ પોતાની વિલક્ષણતા ખોઈ બેસતા નથી. The Actor's Artનો લેખક કહેછે તેમઃ—

"Although the actor impersonates many characters, he never loses his own; but merely sinks it while on the stage." §

"નટ અનેક સ્વરૂપો ધારણ કરેછે, પરંતુ તે પોતાનું આત્મ-વિલક્ષણ સ્વરૂપ લુપ્ત નથી કરતો; માત્ર રંગભૂમિ ઉપર પોતે હોયછે તેટલો વખત એ પોતાનું સ્વરૂપ–ધારણ કરેલા સ્વરૂપમાં–ડૂબાવી દેછે."

સ્ત્રીવેશ છોકરાઓ ભજવે તેથી થતા અવાચ્ય અનાચાર.

પરંતુ એક બીજા પ્રકારનું અનિષ્ટ પરિણામ સ્ત્રીવેશ પુરુષોને આપવાથી થાયછે તે બે શબ્દોમાં જ પતવવું પડશે. જર્વીહનસ સ્ત્રીનટીઓને પ્રસંગે નાટકના પડદા પાછળ અનુચિત પ્રેમ-વૃત્તિયોનો ભય રાખેછે, 'છોકરા–નટી' ઓને વિશે હેવા અને એથી પણ વધારે નિન્દ્ય અને અવાચ્ય પ્રસંગોનો ભય તેટલો જ, અથવા તેથી વિશેષ છે.

સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ જ યથાર્થ ભજવી સકે.

પરંતુ એક વિશેષ મહત્ત્વની વાત એ છે કે સ્ત્રીઓનો વેશ સ્ત્રીઓ જ ખરી સફળતાથી ભજવી સકશે. સ્ત્રીજનોચિત કંઠરવ, લાલિત્ય, ગૌરવ, અને હેવા અગણ્ય ગુણો સ્ત્રીજાતિનું જ ખાસ ધન છે, અને તેથી એ ગુણોનું અનુકરણ કરવું અશક્ય છે. જર્વીહનસે જે દાખલા સફળ છોકરા–નટીઓના આપ્યાછે

§ The Actor's Art, p 12.

તે અપવાદરૂપ જ—અને તેથી સામાન્ય નિયમને સાબીત કરી આપનાર—ગણુવા જોઇયે. સ્રીઓ કને પુરુષવેશ સફળ રીતે ભજવવાની આશા રાખિયે તેા પુરુષેા કને સ્રીવેશના પૂર્ણ અભિનયના સાફલ્યની અપેક્ષા રાખવી. અલબત, યૂરેાપમાં કેટલીક નટીઓ હેમલેટ વગેરે પુરુષવેશ સમર્થ રીતે અને તદ્રૂપતા સાધીને ભજવે છે—હેતું ઉદાહરણ પાછળ પ્રસંગવશાત્ આપણે જોયુંછે. પરંતુ આ વિપરીત પક્ષનેા અપવાદ જ માનવાનેા છે,



પ્રકરણ ૧૦ મું.

ધંધાધારી નટ વિ. કલાપ્રેમી નટ.

ધંધાધારી નટ અને કલાપ્રેમી નટ.

અભિનયકલાનો એક બીજો આનુષંગિક પ્રશ્ન એ કલાની સિદ્ધિને અંગે ઉત્પન્ન થાયછે. કલાસિદ્ધિ માટે અભ્યાસ અને ઈશ્વરદત્ત શકિત બંને આવશ્યક છે જ; એ કલા સ્વયંભૂ છે તેમ જ અભ્યાસસાધ્ય છે. તો વધારે ચઢતો અભિનય ધંધાધારી નટો કરી સકે કે કલાપ્રેમી નટો એ સિદ્ધિ મેળવી સકે?–એ પ્રશ્ન જરાક જોવા લાયક છે. આ પ્રશ્નને વિશે બંને પક્ષની તરફ દલીલો લાવી સકાશે. હેની તુલના કરવી સુજ્ઞ જનોને સોંપી એ દલીલો તથા તે વિશે થોડાક વિચાર અહિં રજૂ કરુંછું.

કલાપ્રેમી અભિનય એ અર્વાચીન સંસ્થા છે.

પ્રથમ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે કે કલાપ્રેમી અભિનય પ્રાચીન કાળમાં જાણવામાં આવ્યો નથી. ઇતિહાસ-દર્શનમાં એ આપણે જોયુંછે. શેક્સ્પીઅરના સમયની થોડી પૂર્વે નવીન રૂપે નાટયકલા ઈંગ્લાંડમાં દાખલ થઈ તે વખતે યદ્યપિ નટ-વર્ગ સ્વતંત્ર રૂપે હતો તથાપિ નટનો 'ધંધો' એમ સ્પષ્ટ રૂપે સ્વીકારાયું ન્હોતું; નટમંડળીઓ રાજદરબાર અથવા અમીર ઉમ-રાવના આશ્રય તળે રહી અભિનય કરતી હતી. મ્યુનિસિપાલિટી-ઓએ વારંવાર નટવર્ગની અમર્યાદાઓ સ્હામે હુકમો કાઢયા તે વખત રાજદરબારી નટવર્ગે પ્રિવિ કાઉન્સિલને અપીલ કરી ત્હેમાં બચાવમાં રાજદરબાર માટે ભજવિયે છિયે તેમ જ હમારો ઉદર-નિર્વાહ પણ થવો જોઇયે એમ દલીલ મૂકી હતી, ત્હેના જવાબમાં અધિકારીઓએ કહ્યું હતું કે–હલકા વર્ગની આગળ ખેલ કરવાની જરૂર નથી; ખાનગી મકાનોમાં ખેલ ભજવવા; અને ઉદરનિર્વાહને વિશે કહ્યું કે નાટયકલાને ધંધો બનાવવાનો રિવાજ કદી નથી.

આમ એક જાત્યની હામ ભીડવાનો પ્રસંગ આવ્યો તે પછી રંગભૂમિ દૃઢ પાયા ઉપર સ્થપાઈ અને નટવર્ગ નાટયકલા ધંધા તરીકે સ્વીકારીને વધારે કેળવવા લાગ્યા.* આ ઉપરથી એમ સમઝવાનું નથી કે પૂર્વેની નટમંડળીઓ કલાપ્રેમી મંડળીઓ હતી. એ લોકો વાસ્તવિક રીતે ધંધા તરીકે જ ખેલ કરતા; માત્ર હેમનું આશ્રયસ્થાન જનસમાજને બદલે રાજદરબાર અને અમીર વર્ગ હતા.

આપણા દેશમાં એ સંસ્થા નહિં જેવી જ છે.

એટલે કલાપ્રેમી નાટયખેલ ઇગ્લાંડમાં પણ અર્વાચીન કાળમાં જ—પાછલા બે ત્રણ સૈકામાં—પૂરી રીતે પ્રગટ થયેા લાગેછે. આપણા દેશમાં માત્ર બંગાળામાં કેટલાક વર્ષોથી કલાપ્રેમી ખેલને સારી રીતે આદર મળ્યોછે. બાકી કોઇ ઠેકાણે એ રિવાજ પ્રસિદ્ધ નથી. માત્ર કોલેજોના વિદ્યાર્થીઓ મુંબાઈ, સિંધ, પંજાબ, વગેરેમાં અંગ્રેજી તથા સંસ્કૃત નાટકો ભજવેછે—તે બાદ કરીશું.×

એ સંસ્થાઓની ગુણાધિકય વિશે સરખામણી.

અભિનયકલા ઇશ્વરદત્ત શકિતની અપેક્ષા રાખેછે એ ખરું, પણ અભ્યાસ વિના હેમાં પરિપૂર્ણતા આવતી નથી એ ધ્યાનમાં લેતાં લાગશે કે કલાપ્રેમી મંડળ તો માત્ર કવચિત્ પ્રસંગે ખેલ કરે, અને તેથી હેમને અભ્યાસનો લાભ ના મળે. આ કારણથી ધંધાધારી નટની કલા ચઢિયાતી હોવી જોઇયે એમ દલીલ બતાવાય. પણ વળી એમ પણ કહી સકાય કે ધંધાધારી નટવર્ગનો પ્રવૃત્તિહેતુ ઉદરનિર્વાહ હોઈ, કલાપ્રેમીની પ્રવૃત્તિ તો માત્ર કલા ઉપર પ્રેમથી જ ઉત્પન્ન થાયછે તેથી હેમનામાં ધંધા-

---

* Gervinus, Shakespeare Commentaries, p. 85.

× [હમણાં હમણાં કેટલાક કલાપ્રેમી પ્રયેાગો થયાછે તે હજી આરમ્ભકાળની દશામાં છે. તથાપિ તાજો જ દાખલો કન્હૈયાલાલ મુનશીના "કાકાની શશી" નાટકના અભિનયનો છે, અને ત્હેમાં કેટલાંક પાત્રોની અસાધારણ કલાશક્તિ પ્રગટ થઈ હતી તે નોંધવા જેવી વાત છે. માર્ચ ૧૯૩૦]

ધારી કરતાં સારસ્ય વધારે આવે; જેમ કવિતા, વિદ્યાભ્યાસ, વગેરેમાં પ્રેમ તે અનન્ય હેતુ હોવાથી સાફલ્ય વધારે છે તેમ. તેમ જ કલાપ્રેમી ખેલ માટે હમેશાં કેળવાયલા, રસિક, વર્ગમાંથી જ લોકો દાખલ થવાના; અને ધંધાધારીમાં એ ગુણોનું દર્શન હમેશાં થતું નથી, એ કારણ પણ કલાપ્રેમીની તરફ જાયછે. પરંતુ આ દલીલ સર હેનરી અર્વિંગ, મિસ એલેન ટેરી, વગેરે અનેક ઉચ્ચ પંક્તિની કેળવણી, રસિકતા, વગેરે સંસ્કારવાળા નટ નટી જ્યહાં ઉત્પન્ન થયાંછે તે દેશને લાગૂ નહિં પડે.

કલાપ્રેમી મંડળની સામાજિક પદવી ધંધાધારી નટવર્ગ કરતાં બેશક ચઢતી જ હોય, એ તો સ્વરૂપસિદ્ધ જ છે. અને સતત સંપર્કના કારણથી ધંધાધારીની સદ્‌વૃત્તિને જોખમ છે તેટલું કલાપ્રેમીને વિશે નથી એમ પણ કહેવાય.

આમ જુદી જુદી દલીલો બંને પક્ષ માટે લવાય એમ છે.

એ વાદનું ખરું સમાધાન.

પરંતુ હેનો ખરો ફડચો તો એ જ છે કે અભિનયકલા એ કાંઇ જેવી ત્હેવી વસ્તુ નથી, બાલકનો ખેલ નથી,—ત્હેમાં શક્તિને ખીલવવાને અભ્યાસ, અધ્યયન, અવલોકન, અનન્ય ભક્તિથી મનન, વગેરે આવશ્યક છે; અને તે માટે આકસ્મિક છૂટક પ્રસંગે ખેલ કર્યાથી એ વ્યાપારને અવકાશ મળતો નથી; તેમ જ ધર્મજ્ઞાન, કેળવણી, ઊંચા હૃદયસંસ્કાર, વગેરેથી ધંધાધારી નટવર્ગની ખરી ઉન્નતિ થાય ત્યહારે એ કલા વિશુદ્ધિના માર્ગમાં પ્રવેશ કરી સકે એ પણ ભૂલવાનું નથી. કલાપ્રેમી મંડળમાં અનેકવાર અદ્દભુત શક્તિનાં પુરુષ સ્ત્રીઓ પ્રગટ થાયછે. અને એ કલાપ્રેમી અભિનયનો હેતુ તથા વ્યાપાર સંકુચિત—માત્ર પોતાના મંડળને વિનોદ વિષયક—હોયછે. આ રીતે બંને સંસ્થાનો વિષય કાંઇક જુદો જુદો હોવાથી, સ્વતન્ત્ર રીતે, વગર સ્પર્ધાએ બંને રહી સકશે; અને એ બે વચ્ચે ગુણાધિક્ય બાબત તારતમ્ય તપાસવાનું પ્રયોજન રૂહેતું નથી.

પ્રકરણ ૧૧ મું.

નાટકનું બંધારણ અને રસિક પરિણામ.

નાટકના બંધારણનો રસિક પરિણામ જોડે સંબન્ધ.

અભિનયકલાનો વ્યાપાર જનમંડળ ઉપર-રસ નિષ્પત્તિ કરીને-અસર કરવાનો છે, એ આપણે જોઈ ગયા છિયે. એ વ્યાપારના સાફલ્ય માટે કલા-વિધાનનાં ઊંચાં તત્ત્વોનો આદર આવશ્યક છે. એ કલાવિધાનને માટે પાયારૂપ સામગ્રી નાટક-ગ્રન્થો છે. એ નાટકગ્રન્થોમાં કલાવિધાનને મદદમાં આવે હેવા અંશો આવવા જોઇયે. આ દૃષ્ટિથી નાટક-ગ્રન્થોમાં પદ્ય અને સંગીતને પ્રવેશ આપવાના પ્રશ્નનું અવલોકન અસ્થાને નહિં ગણાય. પદ્ય અને સંગીત અભિનયમાં રસપોષક બનેછે કે અન્યથા થાયછે? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર અસ્તિપક્ષમાં અને નાસ્તિપક્ષમાં, અને બંનેના મિશ્રણમાં આપવાથી સંપૂર્ણતા આવશે એમ લાગેછે. અંગ્રેજી નાટકોમાં blank verse કરતાં આગળ વધનારું પદ્ય હોતું નથી; અને blank verse તે આપણાં પદ્યો જેવી ગેય અથવા અર્ધગેય વસ્તુ નથી. સંગીત પણ જવલ્લે જ અને સ્વતન્ત્ર પ્રાસંગિક ગીત રૂપે જ આવેછે; તેથી ઉલટું સંસ્કૃત અને આપણી હિન્દુસ્તાનની ભાષાઓમાં પદ્ય અને ગદ્ય મિશ્રણ રૂપે, તેમ જ સંગીત પણ હેના બંધારણમાં જ પ્રવિષ્ટ થયેલું, ઘણે ભાગે જોવામાં આવેછે. આ રીતે પાશ્ચાત્ય અને અહિંનાં નાટકો-માં આ સ્વરૂપભેદ છે. તેથી રસનિષ્પાદનની શક્તિમાં એ બે વચ્ચે કાંઈ ભેદ છે કે કેમ? આ પ્રશ્નોની પરીક્ષા રસ ઉપજાવે એમ છે.

પ્રથમ પદ્ય લઇયે. કવિતા પોતાના અન્તઃસ્વરૂપથી પદ્યમય રચના, કોઇ પણ પ્રકારની, માગી લેછે એ

ભાવદર્શન માટે પદ્યનું રૂપ આવશ્યક છે.

રસતત્ત્વનો સિદ્ધાન્ત છે. 'ગદ્યકાવ્ય' એ શબ્દમાં અન્તર્વિરોધ સમાયેલોછે. કવિત્વનું મૂળ ભાવસંચલનમાં છે; ભાવસંચલનનું રસિક પ્રતિબિમ્બ પાડવાની સર્વ કોઇ કલારચનામાં પ્રમાણના તત્ત્વની અપેક્ષા રાખેછે; શબ્દરૂપ કલારચનામાં એટલે કવિતામાં એ તત્ત્વ પદ્યબન્ધનું રૂપ લેછે. સંગીતકાવ્યને વિશે આ પદ્યબન્ધની આવશ્યકતા તીવ્ર રૂપે પ્રગટ થાયછે.

સંગીતકાવ્ય કરતાં નાટકમાં પદ્યની આવશ્યકતા કાંઇક શિથિલ છે.

નાટયકાવ્ય—નાટક—માં એ આવશ્યકતા કાંઈક શિથિલ રૂપમાં જણાયછે; કેમકે હેમાં ભાવનું બળ, જથામાં વિશેષ હોય ત્ય્હારે પણ, પસરાઈ ગયેલું, સંગીતકાવ્યની પેઠે થોડા પ્રદેશમાં અર્કરૂપે તીવ્ર રીતે સમાઈ ગયેલું નહિં હેવું, હોયછે; તેમ જ વૃત્તાન્તનો અંશ હેમાં પ્રધાનભાગે હોઈ, હેમાં વિવિધતા હોયછે. આ કારણથી સંગીતકાવ્યો જેવી પદ્યરચના નાટકના બંધારણમાં અપેક્ષિત નથી ર્‌હેતી, તેમ ઉચિત પણ નથી. પરંતુ નાટકમાં ભાવસંચલનનું તત્ત્વ મૂલગત હોવાને લીધે અમુક પ્રસંગોમાં તો નિત્ય વ્યવહારથી ભિન્ન ભાવનો ઉલ્લાસ થવાની સાથે નિત્ય વ્યવહારથી ભિન્ન વાણીની—અર્થાત્ પદ્ય જેવી કાંઇક રચનાની—અપેક્ષા આપોઆપ ઉત્પન્ન થાયછે. અંગ્રેજી નાટકોમાં-ખાસ કરીને શેક્સપીઅરનાં નાટકોમાં—આ ધોરણે જ પદ્યને સ્થાન મળેલું જણાયછે. પરંતુ અંગ્રેજી ભાષામાં blank verse ની વિલક્ષણ પદ્ધતિથી અંગ્રેજી નાટકને બહુ અનુકૂળ જગ્યા મળી ગઈછે.

Blank Verse.

સંગીતકાવ્યને ઉચિત અતિ પદ્યસ્વરૂપ પણ નહિં તેમ ભાવહીન ભાષાને ઉચિત ગદ્યસ્વરૂપ પણ નહિં હેવું, તેમ જ ગમ્ભીર ભાવને અનુરૂપ શરીર આપનારું, blank verseનું બંધારણ છે.× હેને મળતી રચના આપણા ગુજરાતી

× Schlegel કહેછે :—"The blank verse has this advantage, that its tone may be elevated or lowered; it admits

કે હિન્દુસ્તાનના સાહિત્યમાં હજી સુધી મળી નથી, અને મળવી અસંભવિત છે. કવિ નર્મદાશંકરે હેમના 'દ્રૌપદીદર્શન' નાટકમાં હાવું સાધન મેળવવાનો પ્રયત્ન કરી, impassioned prose–ભાવમય ગદ્ય–ની રચના દાખલ કરવાનું કર્યું હતું. પરંતુ એ રચનામાં માત્ર વાક્યોના અન્તર્ગત શબ્દોના અનુક્રમમાં યોગ્ય અયોગ્ય ગમે ત્હેવી ઉથલપાથલ જેવું જ સ્વરૂપ આવ્યાથી હેમાં ઇષ્ટ સફલતા આવી નહિં; અને જરાક સ્મિત ઉત્પન્ન કરવાનું જ પરિણામ થયું. [એ રચનાનો મોહ હેમને છેક હસનીય પ્રદર્શનમાં તાણી ગયો હતો; 'દ્રૌપદીદર્શન' કિયે ઠેકાણે મળશે એ બાબતની પૂંઠાની પાછળ મૂકેલી જાહેર ખબરમાં પણ હેવી શબ્દક્રમની ઉથલપાથલ કરી હતી !]

આપણામાં blank verse ને પ્રતિરૂપ બંધારણ કશું નથી; તે માટે કવિ નર્મદાશંકરના અફળ પ્રયાસ.

નાટકમાં પદ્યના સ્થાન વિશે બોલતાં એ કહેવું જોઇયે કે હાસ્યરસનાટકમાં પદ્યને માટે ઉચિત પ્રસંગ ભાગ્યે જ આવી સકે. પ્રાચીન ગ્રીકનાટકમાં તો હાસ્યરસ નાટકોમાં પણ પદ્ય જ આવતું હતું. પરંતુ હેનાં કારણો જુદાં છે.+ બાકી હાસ્ય-

હાસ્યરસનાટકમાં પદ્ય બહુ ઉચિત નથી.

---

of approximation to the familiar style of conversation and never forms such an abrupt contrast as that, for example, between plain prose and the rhyming Alexandrines."

(Dramatic Literature, p. 376).

+ Schlegel, Dramatic Literature, p. 179–180.

એ કહેછે :—" The ancients, it is true, had no theatrical works in prose; this, however, may have arisen from accidental circumstances, for example, the great extent of their stage, in which verse, from its more emphatic delivery, must have been better heard than prose." (P. 179)

રસના તત્ત્વને અનુકૂળ ગદ્ય જ છે; અને પદ્ય આવે તો તે પણ ગમ્ભીર કવિતાને અનુકૂળ રચનાથી ભિન્ન, અને સામાન્ય સંભાષણને સમીપ જણાય હેવી ભાષા હોવી જોઇયે; અને હેમાં વાર્તાલાપને પ્રફુલ્લ, ગૌરવહીન, ઉલ્લાસમય, છતાં સુન્દરતા ના તજે હેવો બનાવનારું સ્વરૂપ આવવું જોઇયે.

સંસ્કૃત નાટકમાં ગદ્ય-પદ્યની મિશ્રતા.

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં નાટકનું બંધારણ ગદ્ય અને પદ્યથી મિશ્ર છે એ સુવિદિત છે. અને ગુજરાતી નાટકોનું સ્વરૂપ પણ હેવું જ છે; અને હમણાં હમણાંમાં સંગીતનાટકોમાં તો ગદ્યનો ભાગ માત્ર સંગીતોને પરસ્પર જોડનારા છૂટક અંકોડા જેટલો જ હોયછે. સંસ્કૃત નાટકોમાં પણ ગદ્યમાં પદ્ય નહિં પણ પદ્યમાં ગદ્ય એમ બહુવાર જોવામાં આવેછે.

ગદ્યમાંથી પદ્યમાં અદૃશ્ય રીતે સંક્રમણ.

ઉપર કહ્યું તેમ અંગ્રેજી અને ગુજરાતી નાટકોની વચ્ચે સ્થિતિનો ફેર છે; અંગ્રેજીમાં blank verse છે હેવું સાધન ગુજરાતીમાં નથી. અને પાછળ બતાવ્યા પ્રમાણે નાટકના ભાવબળના યોગ્ય દર્શન માટે પદ્યમય રચનાની તો અપેક્ષા છે

"Even in versified comedy, the language must, in the choice of words and phrases, differ in no respect, or at least in imperceptible degree, from that of ordinary life; the licenses of poetical expression, which are indispensible in other departments of poetry, are here inadmissible. Not only must the versification not interfere with the common, unconstrained, and even careless tone of conversation, but it must also seem to be itself unpremeditated. × × × × In comedy the verse must serve merely to give greater lightness, spirit and elegance to the dialogue." (P. 180).

જ. તેથી આપણાં નાટકોમાં પદ્યભાગ ગદ્યભાગથી જરાક જલદી જુદો પડી જાય એમ આવેછે. ગદ્યમાંથી પદ્યમાં સંક્રમણ અદૃશ્ય રીતે, સરલતાથી, સ્વાભાવિક રીતે થઈ જવું જોઇયે. આ સિદ્ધિ અંગ્રેજીમાં, ઉપરના લાભને લીધે, સુકર છે. ગુજરાતી, સંસ્કૃત વગેરેમાં તેમ નથી. તેથી કરીને એ પ્રકારના સંક્રમણ માટે ગદ્ય અને પદ્યની વચ્ચેના વિરામમાં કલાચાતુર્યની ગોઠવણી થવી જોઇયે. આ દૃષ્ટિયે જોતાં, ગદ્ય પૂરું થઈ પદ્ય આરંભાતાં 'પરંતુ', 'જેમકે', 'અને', 'अपिच', ઇત્યાદિ પ્રસ્તાવક શબ્દો આવવાથી કાંઇક રસેન્દ્રિયને ક્ષોભ લાગેછે.

ગદ્ય અને પદ્ય સાથે રહી સકવાની સુરુચિ તથા બાધહીનતા.

બાકી ગદ્ય અને પદ્યના મિશ્રણથી આભાસ અનુચિત સંમેલનનો થાયછે એમ બાધ તો આણવો વાજબી નથી લાગતો. પદ્યનું અસ્તિત્વ ભાવની સાથે જોડાયલું હોઈ રસનિષ્પત્તિ માટે આવશ્યક જ છે. તેમ નાટકમાં વૃત્તાન્તભાગ હેવા અનેક વાર આવવાના જ કે જે'માં પદ્ય જેટલો ઉલ્લાસ માગી લેવાતો નથી અને ત્હાં ગદ્ય જ ઉચિત બને; નહિં તો પદ્ય હસનીય બની જાય. આ કારણથી ગદ્ય અને પદ્યને નાટકમાં તો સાથે રહ્યા વિના છૂટકો નથી. તો એ એકત્ર સ્થિતિમાં જેમ અન્યોન્ય વચ્ચે રસવૃત્તિ સંબન્ધે આઘાત ના આવે તેમ ઉત્તમ રચના. અને તે શિવાય ગદ્યપદ્યના મિશ્રણથી બીજી ક્ષતિ ગણવાની નથી. આ મિશ્રણ પરંપરાગત સંપ્રદાયરૂપ બનેલુંછે; તેથી દીર્ઘ પરિચયથી આપણી પ્રજાને એ ક્ષતિકર બનતું નથી. તેમ જ, દૃશ્યરચના વગેરે સંબન્ધે કેટલીક સ્થિતિયો પ્રેક્ષક વર્ગે માની લેવાનીછે, તે પ્રમાણે આ ગદ્ય પદ્યના મિશ્રણમાં પણ એ બેનો વિરોધ, તેમ જ પદ્યમાં વિચારો દર્શાવવાની કેટલીક વાર જણાતી અસ્વાભાવિકતાનો ભાસ,—એ પ્રેક્ષકમંડળે ભૂલી જઈ, રસ-

દીર્ઘ પરિચયથી એ મિશ્રણથી ક્ષતિ નથી લાગતી.

નિષ્પત્તિના વધારે મહત્ત્વના કાર્ય માટે, એટલો સાહિત્યનો કલ્પિત નિયમ (literary fiction) સ્વીકારવાનોછે. એટલું કહેવું જરૂરનું છે કે ગુજરાતી નાટકમાં અનેક વાર પદ્ય ઉપરાંત સંગીતકાવ્ય (lyric)ના રૂપનાં પદ્ય જરાક સંક્રમણની સરલતા તોડીને અને બહુવાર અસ્થાને અને વારંવાર આવેછે, તે નાટકના સ્વરૂપની વિરુદ્ધ છે.

ગદ્ય અને પદ્યના મિશ્રણની સ્હામે વાંધો લેનારને (Schlegel) શ્લેજલના સચોટ શબ્દોમાં ઉત્તર મળી સકેછે :—

"Many scenes are wholly in prose, in others verse and prose succeed each other alternately. This can only appear an impropriety in the eyes of those who are accustomed to consider the lines of a drama like so many soldiers drawn up rank and file on a parade, with the same uniform, arms, and accoutrements, so that when we see one or two we may represent to ourselves thousands as being every way like them." ×

"ઘણા પ્રવેશો ગદ્યમાં જ હોયછે અને બીજાઓમાં ગદ્ય અને પદ્ય વારાફરતી આવેછે. આ પ્રકાર જે લોકોની દૃષ્ટિયે અનુચિત જણાતો હોય તેઓને એમ જ ધારવાની ટેવ હશે કે જાણે નાટકની પંક્તિયો તે વ્યૂહરચનામાં લાંબી ને પ્હોળી ગોઠવાયલી યોદ્ધાઓની પંક્તિયો જ હોય, એક જ હેમનો પ્હેરવેશ, હથિયાર વગેરે સાજ પણ એક જ, જેથી કરીને એક બેને આપણે જોઇયે તો બાકીના હજારોનું સ્વરૂપ તે જ નમૂનાનું આપણને લાગે."

હવે નાટકના બંધારણમાં સંગીતનું સ્થાન જોઇયે. ગ્રીક 'કોરસ'નું સંગીત, અથવા જૂના વખત-

× Dramatic Literature, p. 374.

નાટકના બંધારણમાં સંગીત.

માં દક્ષિણી નાટકો જેવું જ સૂત્રધારના ગાયકમંડળનું સંગીત, આ ચર્ચામાં અપ્રાસંગિક છે. ગ્રીક 'કોરસ'નું સ્વરૂપ એક રીતે વિલક્ષણ હતું. હેમના ગાયનમાં પ્રજાના અને માનવજાતિના મતનું અને સમભાવનું પ્રતિબિમ્બ થતું; અર્થાત્ એ એક ભાવનામય પ્રેક્ષક જ બનતું. વૃત્તાન્તમાંના હૃદયભેદક બનાવોથી થતી અસરને એ મૃદુતા આપતું, અને પ્રેક્ષકના હૃદયના ભાવસંચલનને સંગીત અને કવિત્વના રૂપમાં આકૃતિ આપી, પ્રેક્ષકને ચિન્તનના ઉચ્ચ પ્રદેશમાં ચઢાવતું.× આ સ્વરૂપ ધ્યાનમાં લેતાં 'કોરસ'નો નાટકોની સાથે વિલક્ષણ, સૂક્ષ્મ અને ભાવનામય સંબન્ધ હતો. દક્ષિણી નાટકોમાંના સૂત્રધારના ગાયકમંડળનું આ પ્રકારનું સૂક્ષ્મ અને રસિક સ્વરૂપ ન્હોતું, એ તો સંગીતાકારમાં આખ્યાન ગાતું અને નટવર્ગ હેનો ગદ્યમાં અનુવાદ કરતા,—બસ એટલું જ. અર્થાત, આપણા પ્રસ્તુત વિષયમાં આ સંગીતોને બાતલ કરવાનાંછે.

ગ્રીક 'કોરસ' વગેરેનું વિલક્ષણ સ્થાન.

આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર સંગીતની સ્થિતિ જુદી જ રીતની છે. હેમાં બે પ્રકાર છે. એક, સંસ્કૃત નાટકના જેવા બંધારણનાં નાટકો—જે'વાં કે 'કાન્તા', 'સાર શાકુન્તલ', 'દ્રાપદીદર્શન', ઇત્યાદિ.એ નાટકોમાંસંગીતનો અંશ મ્હોટો છતાં, કેવળ સંગીતમય જ બધી ઘટના નહિ હેવા પ્રકાર. બીજો, સંગીત તે પ્રધાનભૂત હોઈ સર્વ વૃત્તાન્તનો મ્હોટો ભાગ સંગીતમાં જ આવે, અને સંગીત માટે જ બધી રચના થઈ હોય–હેવાં નાટકોનો પ્રકાર. આ બીજા પ્રકારનાં નાટકો-

આપણી રંગભૂમિ ઉપર સંગીતનું સ્થાન.

(૧) સંગીતનો અંશ સંયમિત.

× See Schlegel, Dramatic Literature, p. 70.

(૨) સંગીત નાટકભાગને આક્રમણ કરે હેવી સંગીતની પ્રધાનતા.

એ જ હમણાં દસ પંદર વર્ષથી રંગભૂમિ ઉપર આક્રમણ કરી રંગભૂમિને તાબે કરી લીધીછે. અસલ આરમ્ભ ક્રિકેૅસકરના ' સંગીત-શાકુન્તલ ' જેવી રચનાઓથી થયેા હતેા; હેમાં

પ્રથમ સંગીતનાટકોની રચના: 'ઑપેરા'નું અફળ અનુકરણ.

સંગીતનું પ્રાધાન્ય છતાં કાંઇક નિયન્ત્રણમાં હતું, હવે તેા સંગીતનેા ઉપપ્લવ થઇ ગયેા છે. આ પ્રકાર તે અંગ્રેજી 'ઑપેરા' (opera)-ની નકલ કરવાના ઉદ્દેશથી શરૂ થયેા હતેા.

'ઑપેરા' અને સંગીત-નાટકોમાં મૂલગત ભેદ.

પરંતુ હ્રામાં અને પાશ્ચાત્ય ઑપેરામાં મૂલ-ગત ભેદ છે. ગ્રીક કરુણરસ નાટકેામાં નૃત્ય અને સંગીતનેા અંશ હતેા તે 'ઑપેરા' જેવેા નહિં. ગ્રીક નાટકનેા મુખ્ય ઉદ્દેશ કવિતાનેા હતેા, અને બીજા બધા અંશ ગૌણ હતા. ' ઑપેરા 'માં એથી ઉલટું હેાયછે; કવિતા અતિ ગૌણ ઉપસામગ્રી છે, જુદા જુદા ભાગને એકત્ર રાખવાનું એ સાધન માત્ર હેાયછે; અને ' ઑપેરા 'નાં બીજાં વધારે સંમાનિત અંગેાની આગળ લગભગ લુપ્ત થઇ જાયછે. શ્લેજેલ (Schlegel) કાંઇક કટાક્ષયુક્ત સબળ શબ્દેામાં કહેછે :—

"The best prescription for the composition of an opera is, take a rapid poetical sketch, and then fill up and colour the outlines by the other arts. This anarchy of arts, where music, dancing and decoration are seeking to outvie each other by the profuse display of their most dazzling charms, constitutes the very essence of the opera." *

---

* Dramatic Literature, p. 64.

" ઑપેરાનું 'મિક્સ્ચર' તૈયાર કરવા માટે ઉત્તમ 'પ્રિસ્ક્રિપ્શન' આ છે—એક ઝડપબંધ કવિતાનું રેખાચિત્ર તૈયાર કરો, અને પછી હેમાં બીજી કલાઓ વડે રંગ પૂરી દ્યો અને રેખાઓને પણ રંગી નાંખો. 'ઑપેરા'નું તત્ત્વગત સ્વરૂપ જ આ કલાઓની અંધાધુંધીથી બંધાયુંછે; એ અંધાધુંધીમાં સંગીત, નૃત્ય અને શૃઙ્ગારસામગ્રી, પોતપોતાનાં અધિક અંજાવી નાખનારાં મોહક અંગોનું છૂટે હાથે પ્રદર્શન કરવામાં એક બીજાથી ચઢતા થવાને સ્પર્ધા કરવા જાયછે."

આ સ્વરૂપ વધારે પ્રચારમાં આવેલા 'ઇટાલિયન' પદ્ધતિના 'ઑપેરા' વિશે સમઝવાનું છે. ઇટાલિયન 'ઑપેરા' વિશે ઍલ્લાર્સ કહેછે :—

" Carelessness about definite expression is the evil of the Italian school of opera. Any circumstance of the drama, any sentiment of the characters is made a pretext for the introduction of an air or a duet which is elaborated with the least possible regard to the ideas which it is supposed to convey. An opera is thus reduced to an opportunity of hearing a certain number of singers perform a certain quantity of music, quite independently of the dramatic subject with which it is ostensibly connected."*

" સુલક્ષિત સ્વરૂપપ્રદર્શન તરફ બેદરકારી એ ઇટાલિયન પદ્ધતિના 'ઑપેરા'નું દૂષણ છે. નાટકમાંના કોઇ પણ વૃત્તાન્તને, પાત્રવર્ગની કોઇ પણ લાગણીને, ગીત અથવા યુગ્મસંગીત આણવાને માટે નિમિત્ત તરીકે ઉપાડી લેવાયછે; અને હેમાં પ્રદર્શિત કરવાને માનેલા

* Fine Arts, pp. 184–5.

વિચારો તરફ લગાર પણ લક્ષ રાખ્યા વિના એ સંગીતમાં અતિશ્રમસાધિત રચનાના વિસ્તાર કરવામાં આવેછે. આમ, જે નાટકના વિષય જોડે આભાસરૂપે ઓપેરાનો સંબન્ધ છે તે વિષયનો સંબન્ધ પણ ના રાખી માત્ર સંગીતનો અમુક સંચય અમુક સંખ્યાના ગાયકોને ગાતા સાંભળવાના પ્રસંગરૂપ 'ઓપેરા'ને બનાવી દેવામાં આવ્યુંછે."

બેલાર્સ કહેછે તેમ, આ પ્રકારના સંગીતની સ્હામે જ Wagner (વેાગ્નર) અને હેના અનુયાયીઓએ દઢ અસંમતિનું પ્રદર્શન કરી ખરા નમૂના બતાવવાનું કર્યુંછે. પરંતુ વેાગ્નરની પદ્ધતિના ઉચ્ચ ભાવનામય ઓપેરાનો વિષય જુદો જ છે. અને આપણી પ્રસ્તુત સરખામણીમાં હેને સ્થાન આપવાનું કારણ નથી. બેલાર્સ એટલું જરાક ગૌણસ્થાનમાં મૂકેછે કે શ્લેજેલે બતાવ્યા પ્રમાણે સાધારણ ઓપેરાનો પ્રધાન હેતુ નાટકભિન્ન અન્ય કલાઓ–સંગીતાદિ–ને જ પ્રગટ કરવાનો છે. આ કારણથી નાટકને ઉચિત સંકુચિત તાનપલટા, ઊપજનીપજવાળું સંગીત ઓપેરામાં કેવળ ઓછું પડતું અને અયોગ્ય થવાનું. કેમકે ઓપેરાની ચિત્રવિચિત્ર માયારચનાના સ્વરૂપમાં જ સંગીતાદિ સાધનોનો, વિસ્તાર સાથે, ગમે તેમ શેળભેળ કરીને, આનન્દોન્માદનો અંશ સમાયોછે. હેમાં સંગીત કે કોઇ પણ અંશને સંયમમાં રાખવાથી ઇષ્ટ મોહની શક્તિ લુપ્ત થઈ જવાની. આ કારણથી જ નાટકને પ્રસંગે જે અનુચિત તે 'ઓપેરા'માં ક્ષમ્ય છે, નાયક નાયિકા નિરાશાદિક ભાવના અતિરેકમાં પણ સંગીતકલાનો ખેલ કરે તે અન્યત્ર અસ્વાભાવિક અને દૂષણરૂપ ગણાય તે 'ઓપેરા'માં યોગ્ય તરીકે સ્વીકારાયછે. 'ઓપેરા'નું ચમત્કારમય જગત્ સાચેસાચાં મનુષ્યોથી વસેલું નથી હોતું, પણ વિલક્ષણ જાતનાં ગાતાં પ્રાણીઓનું બનેલું છે. તેમ જ 'ઓપેરા'ની ભાષા આપણાથી પૂરી સમઝાતી નથી, શબ્દો સંગીતમાં તદ્દન ઢંકાઈ જાયછે, હેમાં પણ કશી હાનિ નથી.+ કેમકે સંગીત

+ See Schlegel's Dramatic Literature, p. 64.

એ જ લક્ષ્ય છે, શબ્દ નથી. પાશ્ચાત્ય 'ઑપેરા'નું આ સ્વરૂપ છે. હેનું ખરું અનુકરણ આપણાં સંગીત નાટકોમાં થયું નથી. વૃત્તાન્તનો વિકાસ કરવો, પાત્રસ્વભાવ પ્રકટિત કરવો, શબ્દકવિતાને સ્થાન આપવું,–ઇત્યાદિ નાટકના હેતુનો ત્યાગ કરવાની ઇચ્છા નહિં, પરંતુ સંગીતને પ્રધાન પૂજા અર્પવી અને હેનું સેવન કરવું એ બે પ્રબળ આવેશથી દોરાવું ખરું–આ બે સ્થિતિની વચ્ચે આપણાં સંગીતનાટકો अतो भ्रष्टस्ततोभ्रष्टः ની દશા પામ્યાંછે. નથી શુદ્ધ નાટકનું સ્વરૂપ સચવાયું, કે નથી શુદ્ધ 'ઑપેરા'નો પ્રકાર પ્રગટ કરાયો; નાટક અને 'ઑપેરા' એ બેનો વર્ણસંકર થયોછે.

નાટક અને 'ઑપેરા'નો સંકર થઈ 'સંગીત-નાટકો' થયાં.

આધુનિક નાટકોમાં આ પ્રકારની સંગીતની સ્થિતિનું સ્વરૂપ જોઈ, જણાઈ આવશે કે એ સ્થિતિ રસ-નિષ્પત્તિમાં કેટલે અંશે સહાય થાયછે અને કેટલે અંશે ક્ષતિકર થાયછે. સંસ્કૃત રીતિનાં નાટકોમાં ક્ષતિ બહુ ઓછી છે એ હેના સ્વરૂપથી જણાયછે. 'સંગીતનાટકો'માં–અર્થાત્ નાટક અને 'ઑપેરા'ના વર્ણસંકરરૂપ નાટકોમાં–સંગીત ક્ષતિકર બનેછે; અને જ્યહાં તેમ બનતું અટકે છે ત્યહાં ખાસ સંગીત અને અભિનયના કૌશલ્યથી જ મુશ્કેલીથી કવચિત્ તેમ બનતું અટકેછે. પરંતુ ક્ષતિ ઓછી થાયછે એટલું જ. કારણ, સંગીતના ભાગને ગદ્ય ભાગ જોડે સરળ સંબન્ધ નથી હોતો. એકમાંથી બીજામાં ભાવનિર્મિત સંક્રમણ નથી થતું. જ્યહારે જ્યહારે સંગીતનો પ્રસંગ સ્થાને અસ્થાને અણાયછે ત્યહારે ત્યહારે ગદ્યવાક્ય પૂરું થવાની સાથે (હું આ નાટકો જોવા જાઉંછું ત્યહારે) મનમાં હું બોલુંછું:—"હવે ગાવું પડશે!" સંગીતના સ્થાનપ્રસંગના ઔચિત્યભંગની પરાકાષ્ઠા મ્હેં "અશ્રુમતી" (મચડી નાંખી

આ કારણથી સંગીતની રસનિષ્પત્તિ માટે બાધકતા.

કથળાવી નાંખેલા ' અશ્રુમતી ') નાટકમાં મરણ પથારીના પ્રસંગમાં જોઈ હતી. ત્હાં પણ સંગીત ! શુદ્ધ 'ઑપેરા'માં આ ક્ષોભને ઉત્પન્ન થવાનું કારણ નથી. પરંતુ આ નાટક અને ' ઑપેરા 'એ ઉભયનું સ્વરૂપ સાચવતાં ના સચવાયલા પ્રકારમાં તો નાટકકલાની દશા નમાયા છોકરા જેવી છે. હાવા પ્રયોગોમાં સંગીતની અનુચિતતા એક જૂના જમાનાના, નવીન કેળવણીનો સ્પર્શ ના થયેલા, દેશી રાજાને પણ સચોટ જણાઈ હતી. પ્રથમ મુંબાઈમાં ' સંગીત-નાટક ' જોવાને એ ગયા ત્હારે પોતાના સાદા શબ્દોમાં પણ ખરા વિવેચનના સત્યવાળી ટીકા હેમણે કરી કેઃ—" એ કયા ? ઇસમેં તો રાજા બી ગાવે, ઔર ચોબદાર બી ગાવે ! સબ લોક ગાવે ?"

નાટકના સ્ફુટક પ્રસંગ તરીકે સંગીત.

સંગીતની નાટકમાં જુદા પ્રકારની એક સ્થિતિ હોઈ સકેછે અને તે બાધકારક થતી નથી. તે નાટકવૃત્તાન્તના પ્રવાહમાં જ એકાદ પ્રસંગ-રૂપે આવે ત્હારે બનેછે. હેનાં થોડાંક ઉદાહરણ મૂકુંછુંઃ—

(૧) ' હેમલેટ 'માં ઑફિલિયાનાં ગીત ;
(૨) નારાયણ હેમચન્દ્રના બંગાળી ઉપરથી ભાષાન્તર કરેલા ' અશ્રુમતી ' નાટકમાં મલિનાનાં ગીત ;
(૩) શાકુન્તલ નાટકમાં હંસપદિકાનું ગીત ; (આ રંગભૂમિ ઉપર નથી, નેપથ્યમાં છે);
(૪) સંસ્કૃત નાટકોમાં બન્દીજનોનાં ગીત ;
(૫) ' જસમાઓડન ' નામનું એક નાટક 'બુદ્ધિપ્રકાશ'માં કેટલાંએક વર્ષો ઉપર આવ્યું હતું, ત્હેમાં " એક બિજરીસી આય કે ચમક ગઈ "—ઇત્યાદિ ગીત નર્તકી કને ગવડાવેલું આવ્યું હતું, તે.

આ પ્રકારનાં ગીત આવ્યાથી કાંઈ પણ ક્ષતિ આવતી નથી. બાકી હાલનાં ' સંગીત નાટકો ' માં તો સંગીતનું અસ્તિત્વ નાટક-ના વૃત્તાન્તના પ્રવાહમાં અત્યન્ત મન્દતા આણેછે, અને તેથી

વૃત્તાન્તનાં અંગોને પરસ્પર જોડવાને બદલે શિથિલ કરેછે. વળી હાર્મોનિયમ જેવા વાદ્યની જોડે નટો ગાયછે તેથી વાદ્ય અને ગીત બેની વચ્ચે મેળ આણવામાં અકુશલ ગાયકપણાને લીધે અનેકવાર વિલમ્બ થવાથી ગદ્યમાંથી સંગીતમાં સંક્રમણ અસ્ખલિત રીતે નથી થતું. તેમ જ ગીતો ગાવાની પદ્ધતિમાં પણ અકેક ભાગ બબ્બે વાર ગાવાની રીત—જે કેવળ સંગીતમાં કુશળતાથી ઉચિત બને તે—નાટકમાં તો અભિનયના બંધારણમાં ક્ષોભ જ આપેછે.

અહિંની રંગભૂમિ ઉપર સંગીતના આક્રમણનો ક્રમ.

અસલ પારસી નાટકમંડળીઓએ તો નાટકમાં સંગીત, ઉપર કહેલા છૂટક પ્રસંગના આકારમાં જ, દાખલ કર્યું હતું. ક્રમે ક્રમે સંગીતે આક્રમણ કરતાં કરતાં નાટકના વિષય ઉપર પણ તલપ મારી દીધી. તેમ જ 'ઓર્કેસ્ટ્રા'ના વાદ્યમંડળનું સ્થાન પડદાની બાજૂ ઉપર રંગભૂમિના પક્ષસ્થાનમાં રહેલાં બીજાં વાદ્યોએ લીધુંછે; પ્રથમ નરઘાં સારંગી હતાં, હવે નરઘાં અને હાર્મોનિયમ પેઠાંછે. સંગીત નાટકમાં આવેછે ત્હેને વિશે પ્રેક્ષકવર્ગમાં જે તદ્રૂપ ભાવની કલ્પના થાય ત્હેમાં આ વાદ્યોના પ્રત્યક્ષવત્ ઘસારાથી રોકાણ થાયછે.

અંગ્રેજી નાટકોમાં સંગીતનું સ્થાન.

અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર સ્થિતિ કાંઇક જુદી છે, વસ્તુતઃ શુદ્ધ નાટકોમાં ('ઓપેરા', Musical Comedy વગેરે શિવાયનાં ખરાં નાટકોમાં) સંગીત બહુધા અતિ અલ્પ જ છે, અને હોયછે ત્યહાં ઘણીવાર વાદ્યના સહચાર વિના જ સ્વતન્ત્ર કંઠગાનથી જ ગવાયછે. પચીશેક વર્ષ ઉપર મુંબાઈમાં હેમલેટનો ખેલ અંગ્રેજી નાટકકંપનીનો મ્હેં જોયો હતો ત્હેમાં ઓફિલિયા વાદ્યના સહચાર વિના જ ગાતી હતી, અને હેની અસર એટલી તો ઊંડી, સ્વાભાવિક, અને અદ્ભુત થતી હતી! અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર હવે ઓર્કેસ્ટ્રાનું વાદ્યમંડળ હેવાં ગીતોની સાથે વાદ્યગીત સંવાદાર્થે ભેળેછે એમ પણ મ્હેં સાંભળ્યું-

છે. પરંતુ રસભંગ થતો નથી એમ કહેવાયછે. બાકી ઓર્કેસ્ટ્રાનું સંગીત તો અંકોની વચ્ચે જ આવેછે.

નાટક રચનાર અને અભિનય કરનાર એક જ હોવાનો પ્રસંગ.

એ સ્થિતિની ગુણદોષ–પરીક્ષા.

અભિનયકલાના ઉત્કર્ષ માટે નાટકગ્રન્થ રચનાર તે જ અભિનય કરનાર એમ સ્થિતિ ઇષ્ટ છે કે કેમ? એ પ્રશ્નનો વિચાર કરિયે. હાલનો નટ અને નાટકકાર એ બે ધર્મ ભિન્ન ભિન્ન વ્યક્તિમાં જ રખાયલાછે. પ્રાચીન ગ્રીક રંગભૂમિમાં નટ અને નાટકકાર ઘણીવાર એનો એ જ માણસ હોતો. મધ્યકાળમાં Miracles, Mysteries, Moralities ના રચનાર ધર્મોપદેશકો અનેકવાર પોતે અભિનય કરતા. શેક્સ્પીઅર પોતે નાટકકાર તેમ નટ બંને હોઈ બંને કલામાં હેણે ઉચ્ચસ્થાન ભોગવ્યુંછે. આ સ્થિતિથી અભિનયકલાને કાંઈક લાભનો સંભવ લાગેછે; નાટકકાર પોતે પોતાની રચનાનું અન્તઃસ્વરૂપ વધારે સારી રીતે પ્રગટ કરી અને કરાવી સકે. પરંતુ બધા નટ કાંઈ નાટકકાર હોઈ સકે નહિં, અને એક નાટકકારથી બધા વેશ કાંઈ ભજવી સકાય નહિં. તેથી નટનું સ્વતન્ત્ર અસ્તિત્વ અનિવાર્યછે. તો પછી નટને પોતાની શક્તિનો વિકાસ કરવાનું સ્વતન્ત્ર સામર્થ્ય આવવાનો પ્રસંગ મળવો જોઇયે. અને આમ થાય તો નાટકકારને પણ પોતાની કલાનું રહસ્ય સ્વતન્ત્ર વિવેચક રીતે પ્રગટ કરનારા નટવર્ગ તરફ વિલક્ષણ આદરભાવ ઉત્પન્ન થાય. આ દૃષ્ટિથી જોતાં નટ અને નાટકકાર એ બે ધર્મ જુદા જુદા પુરુષોમાં હોય તે જ વધારે ઇષ્ટ લાગેછે. શેક્સ્પીઅરના કાળ પછી એ બે ધંધા જુદા જ પડયાછે–વિરલ અપવાદ હશે. તેમ નાટકકાર તે નટ બની સકેછે; પણ નટવર્ગમાંથી નાટકકાર થયેલો ભાગ્યે જાણ્યો હશે. મુંબાઈમાં આજથી પચીશેક વર્ષ ઉપર એક નાટકમંડળીમાં નાયિકાનો વેશ લેનારો નટ મ્હેં જોયો હતો. કંઠ, ગાવાની મધુરતા, વગેરેથી એ લોકપ્રિય થયો હતો. પરંતુ હેનું વિદ્યાધન હેવું બહુ

ન્હોતું છતાં હેને નટ મટીને નાટકકાર થવાનો મોહ વળગ્યો, અને એક કેવળ છોકરવાદી રચના રચી હતી; તે મ્હારી તથા મિત્રમંડળ આગળ હેણે ખાનગીમાં વંચાવા આણી હતી. પરંતુ હેણે પોતાનું સ્થાન ભૂલીને જ પ્રયાસ કર્યો હતો એ સ્પષ્ટ જણાતું હતું. હાવો મોહ અધૂરા નટોમાં જ સંભવે.* અને મ્હને લાગેછે આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર જે અનેક વિચિત્ર અસંસ્કારી નાટકો ચઢાવાતાં જોઇયે છિયે, તે બધાં નટોની રચના નહિં હોય પરંતુ ઉપર કહેલા મોહ જેવા જ કોઇ બળનાં ફળ હોય એમ લાગેછે.



* [હવે નોંધવાને બાધ નથી કે એ તરુણ નટ તે હાલની ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર યોગ્ય પ્રશંસા અને કીર્તિ પામેલા રા. દયાશંકર. એ નાટકકાર તો નથી બન્યા, પણ સમર્થ અભિનયકલાવાળા ઉત્તમ નટ તો બન્યા જ છે. માર્ચ ૧૯૩૦.]

પ્રકરણ ૧૨ મું.

આધુનિક નાટકગ્રન્થો તથા નાટકો.

આજના કાળનાં નાટકો તથા નાટકગ્રન્થો.

આ વાતથી આજના કાળના નાટકગ્રન્થોના વિષય ઉપર સહજ રીતે ઊતરાયછે. અભિનયના સારસ્ય માટે અભિનેય વસ્તુમાં સારસ્યની અપેક્ષા છે. નાટકમાં તત્ત્વ હોય તો નટ બતાવી સકે, નહિં તો તો ખાલી પ્યાલો આપીને કહિયે-હામાંથી દૂધ પીને તૃપ્ત થાઓ-હેના જેવું થાય. તો ગુજરાતીમાં ખરા ગુણવાળાં નાટકોની ભરતીની પ્રથમ આવશ્યકતા છે. આ ખોટય આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યના આરમ્ભકાળમાં હતી ત્યહારે કવિ દલપતરામે-નાટકની માગણી કરનારા યુવકોને-ઉત્તર આપ્યો હતો કે—"હમારું લક્ષ્મી-નાટક તો ભજવો" તે વાત પાછળ હું કહી ગયોછું. એ વાતને આજ ૩૬ વર્ષથી વધારે થઈ ગયાં. પણ હજી પણ નાટકને સંબન્ધે આપણા સાહિત્યમાં શોચનીય દરિદ્રતા જ છે. કલાચતુર નટના સામર્થ્યને પૂર્ણ પ્રસંગ આપી સકે હેવું, પાત્રસ્વભાવનાં કલાવિધાયકના હાથે થયેલાં આલેખનોવાળું, વૃત્તાન્તના પ્રવાહને બહુધા અશિથિલ રીતે ચલાવનારું, અનેક સામર્થ્યગુણોવાળું, નાટક ગુજરાતી સાહિત્ય-માં દીપી નીકળનારું માત્ર એક મરહૂમ મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદીનું "કાન્તા" નાટક છે. તે શિવાય એક બે નાટકો અભિનયને યોગ્ય અને કલાવિધાનભરેલાં છે. પરંતુ બસ! એક આંગળીને વેઢે ગણાય એટલાં જ ગુણયુક્ત નાટકો છે.+ આ સ્વીકાર આપણને ખેદ તથા લજ્જા ઉત્પન્ન કરાવનારો છે. તો આપણા વિદ્વાન્, પ્રતિભાવાન્

+ [આ ગ્રન્થ છપાયછે તે પૂર્વે 'જયાજયન્ત' (ન્હાનાલાલ કવિનું) અને રમણભાઈ મહીપતરામનું 'રાઇનો પર્વત' એ બે જુદી જુદી રીતે ઉત્તમ ગુણવાળાં નાટકોનો ઉમેરો થઈ ચૂક્યોછે. માર્ચ ૧૯૩૦.]

સાક્ષરવર્ગને મ્હારી પ્રાર્થના છે કે આ દિશામાં પ્રયાસ કરી આપણા સાહિત્યના એક પ્રધાન અંગમાં બળ પૂરો. રંગભૂમિ ઉપરનાં નાટકોને હાલ દોષ દઇયે છિયે; પરંતુ સારી સામગ્રીની ખોટય આપણે પૂરી પાડતા નથી. આ સામગ્રીને અભાવે આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર નઠારા અભિનય જોડે નટવિરચિત નાટકો અથવા સારાં પંડિતવિરચિત નાટકોનાં અંગોને કાપી નાંખી, નવા ફેરફારથી વિરૂપ કરી, અરસિક, કલાહીન બનાવી દીધેલી રચનાઓ (કે વિરચનાઓ !) ભેળવાય ત્હેમાં આશ્ચર્ય નથી.

આધુનિક રંગભૂમિની દૂષણપૂર્ણ સ્થિતિ.

પરંતુ આધુનિક રંગભૂમિની સ્થિતિ પણ ખેદજનક દોષોથી ભરપૂર છે. તે દોષોના ઉચ્છેદ માટે પણ સરખા ઉત્સાહથી પ્રયાસની આવશ્યકતા છે. એ દોષોનું માત્ર દિગ્દર્શન જ કરવું બસ છે. અલબત, એ દોષોનાં કારણો ભૂલવાનાં નથી. એ નિદાન જાણીશું તો ખરી ચિકિત્સા થઈ સકશે. હું સૂચવી જ ગયોછું કે આપણો નટવર્ગ સુશિક્ષિત નથી, સુસંસ્કારયુક્ત નથી, તો પછી કલાનાં ઊંચાં તત્ત્વોનો ગ્રાસ કરવાની શક્તિવાળો તો ક્ય્હાંથી જ હોય ? અલબત, અપવાદ છે; પણ વિરલ; અને તે કેવળ નૈસર્ગિક શકિતનાં બીજને લીધે જ એ અપવાદના દાખલા જડશે. તેમ વળી હાલની મરાઠી રંગભૂમિ ઉપર નટવર્ગમાં કાંઇ સુશિક્ષિતતા તથા સંસ્કાર વધારે ચઢિયાતાં જણાયછે. પરંતુ સામાન્ય દશા તો અશિક્ષિતતાની જ છે. જે અશિક્ષિત ભવાઇયાઓની સામગ્રીને લીધે અમદાવાદમાં ચાળીસ વર્ષ ઉપર 'ગંધર્વો' એ કરેલા નાટકપ્રયાસમાં નિષ્ફળતા મળી, તેજ ભવાઇયાઓના વર્ગમાંથી મરહૂમ ડાહ્યાભાઇયે નટમંડળ રચવા માંડયું, અને કલાવિધાનમાં નિષ્ફળતા મેળવી. અને અન્યત્ર હેવા જ અશિક્ષિત વર્ગમાંથી નટોની ભરતી થાય, ત્યહાં સુધી મ્હોટી આશા રાખવી વ્યર્થ છે.

પરંતુ આપણી આધુનિક રંગભૂમિનાં દૂષણો ઉપર આવિયે—

એક સામાન્ય દૂષણ એ છે કે નાટકવૃત્તાન્તના ગૌરવ તરફ કોઇ પણ નટનું—અથવા નાટકના વ્યવસ્થાપકનું પણ—લક્ષ જણાતું નથી. જૂના વખતની મુંબાઇની રંગભૂમિ ઉપર (તેમ જ જૂની દક્ષિણી નાટકમંડળીઓમાં) નાટક થઈ રહ્યા પછી, સામાન્યવર્ગની રમૂજ માટે એક ' ફાર્સ ' ભજવાતું. હવે તે જતું રહી આપણી રંગભૂમિમાં નાટકની અંદર જ " ફાર્સ " નું સ્વરૂપ શેળભેળ થઈ ગયુંછે. આ સાધારણ જનસમુદાયની અસંસ્કારી રુચિયોને વધારે હલકા પ્રકારનું અનુમોદન બનેછે. સંસ્કૃત નાટકોમાં તો વિદૂષક અંદર ગૂંથાયલો છતાં, રસતત્ત્વોને સંભાળી સમતોલતા રાખનારો હતો. હેનામાં કશી હલકા પ્રકારની ઠઠ્ઠામશ્કરી ન્હોતી. શેક્સ્પીઅર-નાં નાટકોમાં " લિયર રાજા "ના નાટકમાંનો Fool (વિદૂષક), ' મેકબેથ 'માંનો ' પૉર્ટર ' (દરવાન), ' હેમલેટ 'માંનો Grave-digger (કબર ખોદનાર), વગેરે પાત્રો કેટલાં કલાચાતુર્યથી રસિકતાનું સમતોલ રાખીને એટલું જ નહિં પણ રસોત્કર્ષ આણવા માટે જ, દાખલ થયાંછે તે સુવિદિત છે.* ગમ્ભીર, ગૌરવયુક્ત,

આધુનિક રંગભૂમિનાં દૂષણો: ૧. હાસ્યરસનો ખોટો વિનિયોગ.

---

*જર્વાઇન્સ કહેછે :—

" Not so was it with Shakespeare. Unrelentingly he banished from the stage the extreme buffoonery of the fools and their unreasonable freedoms. When he mingled the king and the fool, jest and earnestness, tragic and comic parts, he did so on the condition on which even Sydney, the lover of the antique, seemed to approve of it, namely that the matter itself demanded it. He accommodated himself to the popular taste only in the conviction that even to this peculiarity of the rude stage he could give a more refined turn. He developed the

વૃત્તાન્તોની સાથે ક્ષોભ માટે નહિં, પણ હેમાં વિશેષ મહત્ત્વ પૂરવાને, તેમ જ એ ભાવના ભારને કાંઇક હલકો કરી મનને પ્રફુલ્લ કરવાને, વગેરે ઉચ્ચ કલાસ્વરૂપે એ રચના થયેલીછે. આ ઉચ્ચ કલાવિધાન વિશે હજીસૂધી કોઇયે શંકા બતાવી નથી. માત્ર હમણાં પ્રખ્યાત રશિયન ચિન્તક કાઉન્ટ ટૉલ્સ્ટોયે શેક્સ્પીઅરનો સર્વથા ઉચ્છેદ કરતાં આ કલાવિધાનને હસનીય બતાવવાવાળો પ્રયાસ કર્યો-છે.× પરંતુ એ પ્રયાસમાં આ ચિન્તકની વિલક્ષણ વિચિત્રતાની સાબીતી શિવાય, શેક્સ્પીઅરની અચલ કીર્તિને ધોકો પ્હોચવાનો ભય નથી. એ વિચિત્ર ચિન્તકની તર્કકોટિયો સુરુચિયુક્ત વિવેચકોના મનને ખાતરી કરી આપે હેવી જણાતી નથી.

---

character of the fool in the cleverest manner in comedy, but he knew how to use it also for the most tragic effects. He did not disdain the broadest caricature, not however as a means of exciting laughter, but as a vehicle for conveying the profoundest reflections upon human life. He sketched the most grotesque scenes, but he knew how to link with them the most sublime matter. While his droll conceits appear for the most part jests indulged in for their own sake, a touch of contrast or of necessary characterization combines them ever with the main action of the piece. In the play where the fool and the king are thrown into the closest intercourse (Henry and Falstaff) this connection in itself forms the plot of the piece."

(Commentaries on Shakespeare, p. 57).

આ ઉપરાંત Schlegel ના Dramatic Literatureના પૃષ્ઠ ૩૭૦ મે આ વિષય ઉપર વિચારપૂર્ણ ચર્ચા છે તે જોવાને વાચકને વિનંતિ છે.

× Fortnightly Review, December 1906 ના અંકમાં Shakespeare and the Drama એ વિષય જુવો.

હાવી રસિક ગૂંથણીથી હાસ્યરસના અંશનો પ્રવેશ થવાની તો આશા જ નથી; પણ જે ગમ્ભીર રસના વૃત્તાન્તાદિક છે ત્હાં પણ આપણી આધુનિક રંગભૂમિયે તુચ્છ હાસ્યોત્પાદનને જ ઇષ્ટ ગણ્યું-છે. વિદૂષક જેવો સ્વતન્ત્ર હાસક જઈ, હવે તો–નાયક અને નાયિકા બાદ કરતાં, બાકી–સર્વે પાત્રો વધતા ઓછા પ્રમાણમાં વિદૂષકરૂપ બનેછે,–અને અસંસ્કારી પ્રેક્ષક મંડળને હસાવવામાં સાર્થક્ય માને છે.× પરિણામ એ થાયછે કે સર્વત્ર ખોટી રુચિયો પ્રવર્તેછે, અને હાવા જૂઠ્ઠણુવેડાનો પાસ સર્વને–ખાસ કરીને બાળકોને–લાગેછે; અને નટવર્ગમાં પણ હેવા પ્રકારને જ કલાનું મહત્ત્વ અપાયછે.

હાવી 'કલા'ની સ્થિતિ છે; ત્હાં ઇગ્લાંડની રંગભૂમિ જોડે સરખામણી શા માટે કરવી?–જ્યહાં શેક્સ્પીઅરનું નાટક ભજવાવાનું હોય, તો પ્રથમ અને છેલ્લા શિવાય બાકીના વર્ગોની ટિકિટો ચાર દિવસ પ્હેલેથી લઈ મૂકવી પડેછે, તે સાથે આપણે સ્પર્ધાનો પ્રસંગ જ શો? હાવી રંગભૂમિથી કશો સદ્વૃત્તિનો લાભ નથી; ધનની હાનિ છે. Rejected Addresses માં કટાક્ષરૂપે (બાયરનના અનુકરણમાં) નીચેનું વચન છે :—

× શેક્સ્પીઅરના કાળમાં વિદૂષકોની ઠઠ્ઠામસ્કરીની વિરુદ્ધ એ મહાકવિનો કે'વો દૃઢ મત હતો તે હૅમલેટ નાટકમાં નટોને કરેલા ઉપદેશમાં જણાઈ આવેછે :—

"Let those that play your clowns speak no more than is set down for them: for there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too, though in the mean time some necessary question of the play be then to be considered; that's villainous, and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it."

"Your debts mount high—ye plunge in deeper waste;
The tradesman duns—no warning voice ye hear;
The plaintiff sues—to public shows ye haste;
The bailiff threats—ye feel no idle fear.
Who can arrest your prodigal career?
Who can keep down the levity of youth?
What sound can startle age's stubborn ear?
Who can redeem from wretchedness and truth
Men true to falsehood's voice, false to the voice of truth?

હામાં બતાવેલી આર્થિક અને હૃદયવૃત્તિવિષયક હાનિની સ્હામે હૃદયની ઉન્નતિ, અને રસિકતાની કેળવણી એ લાભ સ્હામા ત્રાજવામાં મૂકવાની શક્તિ આપણી આધુનિક રંગભૂમિની નથી.

આ સામાન્યરૂપે દૂષણ થયાં. બીજાં કેટલાંક દૂષણ પાછળ કલાનાં અંગોની ચર્ચામાં પ્રસંગવશાત્ સૂચવાયાંછે. માટે હવે બાકીનાં વિશેષ દૂષણોમાંનાં મુખ્ય મુખ્ય વિશે ઝડપથી ચર્ચા કરિયે.

તો આપણી હાલની રંગભૂમિ ઉપર અભિનયમાં કલાનું અસ્તિત્વ નથી એટલું જ નહિં, પણ સુરુચિને ક્ષોભક પ્રકારો જ નજરે પડેછે. કલાને અંગે જે જે ગુણો પાછળ ચર્ચ્યાછે તે સર્વને નામે બહુધા શૂન્ય જ જણાયછે.

સંગીતનો ભાગ ક્વચિત્–સંગીત તરીકે–સારો હોયછે; પરંતુ હેમાં પણ સંગીતકલાના ઉત્તમ, રસિક, સ્વરૂપનો

૨. સંગીતની દૂષિત દશા. છિન્ન ભિન્ન કરી નાંખી નાશ જ થયેલો જોવામાં આવેછે. રાગનાં શુદ્ધ સ્વરૂપ સચવાતાં નથી. ગીતોની નવી નવી ઘટનામાં પણ વિરલ પ્રસંગે સુરુચિ

આવેછે, બાકી સામાન્ય રીતે તો પાશ્ચાત્ય સંગીતના અંશ આણુવાના વૃથા લોભથી એ પણ નહિં ને આપણું પણ નહિં, હેવા વ્યર્થ ચમત્કારયુક્ત બાંધા પ્રગટ થાયછે. એ ગીતોને કંઠધ્વનિમાં ઊતારવામાં પણ રસિક કેળવણી નથી.

સંગીતની કવિતામાં પણ કશો માલ હોતો નથી. હેના દાખલા આપતાં મ્હોટું પુસ્તક થાય એમ છે. ભાષામાં

૩. ભાષા પદ્યરચના અને ઉચ્ચારણમાં દૂષણો.

પણ હેવી જ ખામી હોયછે. પદ્યરચનામાં પણ-ખાસ લઘુસ્વરોની પરંપરા ને પરંપરા આણુવાથી–દીર્ઘસ્વરને પણ લઘુ બનાવી દઈને દાબી દેવાથી–ચીપી ચીપીને ગીતના શબ્દધ્વનિ ઉત્પન્ન થાયછે.

અને ઉચ્ચાર પણ અતિશય અશુદ્ધ થાયછે; તેમ જ ગીતોમાં ચીપીચીપીને ચાંપલા ઉચ્ચાર નટવર્ગ કરેછે, છતાં સુશ્રવ્ય નથી થતા અને સુવ્યક્તતા વિનાના થાયછે. નાટકમાં એ ચાલે નહિં; અલિપ્ત સંગીતમાં ચાલે, કેમકે ત્ય્હાં સુવ્યકત શબ્દ નહિં પણ સ્વરધ્વનિ એ જ લક્ષ્ય વસ્તુ છે.

શ્લેજલ (Schlegel) 'ઓપેરા' વિશે કહેછે:—

"The words are altogether lost in the music, and the language which is most harmonious and musical, and contains the greatest number of open vowels for the airs, and distinct accents for recitative (sic?) is therefore the best."+

'ઓપેરા'ને ઉચિત આ ભાષાના માધુર્યના અંશ આપણાં સંગીત-નાટકોમાં દૃશ્યમાન નથી; માત્ર સંગીત ગાતાં શબ્દો સંગીતમાં ડૂબી જાયછે એ અનિષ્ટ સિદ્ધિ થાયછે. આ પરિણામને લીધે અશિક્ષિત વર્ગને તેમ શિક્ષિત વર્ગને પણ 'નાટકનાં ગાયનોની ચોપડી' આવશ્યક બનેછે!

+ Dramatic Literature, p. 64.

નાટકની (સંગીતનાટકની) આ સ્થિતિનું એક પરિણામ એ થાયછે કે નાટકમાં તેમ જ પ્રેક્ષક મંડળમાં સાહિત્ય સંબન્ધી સુરુચિનો નાશ થઈ ખોટી રુચિયો ઉત્પન્ન થાયછે; સંગીત પણ ના સમઝે અને નાટકનું હાર્દ પણ ના સમઝે, માત્ર ગાયનો સાંભળીને ભરાનાર પ્રેક્ષક મંડળમાં ઘણા એકઠા થાયછે; અને હેવા પણ હેમાં જોવામાં આવ્યાછે કે નાટકના વૃત્તાન્તાદિકની તો કદર કોરાણે રહી, પણ ગીતોને વિશે પણ નવીનતા દરેક વખત અપેક્ષા રાખનારા હોયછે. હેવો એક જણ એક નાટક બીજી ત્રીજી વાર જોવા આવેલો ગીતો સાંભળીને બોલ્યોઃ—"અરે ! આ તો એનાં એ ગીત ગાયછે !" હાના ઉપર કશી ટીકાની આવશ્યકતા નથી.



પ્રકરણ ૧૩ મું.

આધુનિક રંગભૂમિનાં અન્ય દૂષણો.

દૃશ્યસામગ્રીની અયોગ્ય પૂજા.

આપણી રંગભૂમિની વળી એક અનિષ્ટ સ્થિતિ એ છે કે દૃશ્યસામગ્રી, ચમત્કારજનક દેખાવો, ધામધૂમ વગેરેને પ્રાધાન્ય અને મહત્ત્વ આપી દઈ, એ જ નાટકના અભિનયનું જાણે તત્ત્વ હોય એમ થઈ ગયુંછે. નાટકની જાહેરખબરોમાં આજ રાત્રે શા શા દેખાવો અદ્દ્ભુત થવાનાછે ત્હેનાં આકર્ષક વર્ણનો અપાયછે. વરસતા વરસાદનો દેખાવ, પડતો કિલ્લો, વગેરે ચમત્કારો પ્રાકૃત વર્ગને અને બાળકોને જ આકર્ષે; અને હેવા જ પ્રકારો પ્રચારમાં આવે તો જનસમાજની રુચિયો પણ પ્રાકૃત ના હોય તો પ્રાકૃત થઈ જવાનો ભય છે.

અનુચિત અંગવિક્ષેપ.

એક વળી મ્હોટું–ખરેખરું દૂષક–દૂષણ એ છે કે અંગવિક્ષેપો અત્યન્ત અને અનુચિત, વિચિત્ર અને અનિયંત્રિત, આપણા અહિંના નટો કરેછે. એ અંગચેષ્ટાઓ અર્થહીન અને અનેકવાર અર્થવિરોધી બનેછે. તે ઉપરાંત નટવર્ગ રંગભૂમિ ઉપર નર્તક અને નર્તકીઓ જ બની જાયછે; નાયક અને નાયિકાઓ પણ હાવાં નર્તક નર્તકીઓ બનેછે;–તે એ રીતે કે નર્તકીઓ નૃત્ય કરતી વખતે ગાવાની સાથે જે ભાવ બતાવવાના ચાળા કરેછે ત્હેવા ચાળા આ નટો કરેછે; પ્રત્યેક શબ્દનો અર્થ હસ્તચેષ્ટાથી બતાવવા જાયછે. આ પ્રકારની 'ભાવ' બતાવનાની રીત્ય નૃત્યસંગીતકલામાં ઉત્પન્ન થવાનું કારણ ગીતશબ્દોની સુવ્યક્તતામાં ખામી હોઈ ગીતમાં ડૂબી જવાની સ્થિતિમાં જડેછે. પરંતુ નાટકમાં આ પ્રકાર અનુચિત બનેછે.–નૃત્યસંગીતમાં પણ હેની ઉચિતતા ઓછી જ છે, પરંતુ તે જુદી વાત છે. એ વિશે 'કવિતા અને સંગીત'ના નિબન્ધમાં મ્હેં ચર્ચા કરેલીછે.+ અભિ-

+ 'સુદર્શન', માર્ચ ૧૮૯૯, પૃષ્ઠ ૧૨૮, ફુટનોટ ‡; તથા એપ્રિલ ૧૮૯૯, પૃષ્ઠ ૧૯૦, ફુટનોટ*

નયની કલાનું એક તત્ત્વ–સ્વાભાવિકતા ઉત્પન્ન થવા માટે અંગચેષ્ટા તે શબ્દોચ્ચારની પૂર્વે ઉત્પન્ન થવી જોઇયે એ તત્ત્વ–આપણા નટો ભૂલી જઈને આ નર્તકોચિત ચેષ્ટાઓ કરેછે. પરિણામ એ થાય-છે કે અભિનય તે શબ્દ સંગીતથી ભરેલું મૂક નૃત્ય એમ બનેછે. આ વિરોધાભાસી સ્વરૂપ હેની ઉત્કટતા બતાવવા માટે જ મૂકું છું.

આ પ્રકારના નર્તકોચિત અંગવિક્ષેપ અસલ નૃત્યસંગીતમાં હતા, અને હાલ પણ છે. હેનો ઉપયોગ, મૂકનૃત્યમાં, ગીતસહિત નૃત્યમાં, અને નૃત્યરહિત ગીતમાં કરવામાં આવેછે. પાછળ કુવુધ્ન નામના નટની નિન્દાપાત્ર ચેષ્ટા કહી હતી, ત્હેવી ચેષ્ટાઓ એક સમય બહુ વખણાતી હતી; વડોદરામાં એક કન્હૈ નામનો ભાંડ આજથી ૪૦–૪૫ વર્ષ ઉપર નૃત્ય સાથેની એ પ્રકારની ચેષ્ટા માટે વિખ્યાત હતો; ગીતમાં કાગડો ઉરાડવાનું વર્ણન આવતાં જમીન ઉપરથી કાંકરો લઈને ફેંકવાની ચેષ્ટા એ કરતો. ત્હેનાં વખાણ થતાં કે જાણે પ્રત્યક્ષ કાગડો દેખિયે છિયે અને ઊરાડેછે એમ ભાસ થતો. પરંતુ આ પ્રકારની ચેષ્ટાનું સારસ્ય નાટકના અભિનયમાં તો નથી જ એ કલાનાં અંગોની ચર્ચામાં આપણે જોઈ ગયા જ છિયે.

આ ચર્ચા એક બીજા પ્રકારના અંગવિક્ષેપને લાગૂ પાડવાની નથી. સંગીતમાં ગાયક કશો પણ શબ્દાર્થ
સંગીતમાં સ્વરવિલાસ જોડે દર્શાવવા માટે નહિં, પણ સૂરનાં આરોહણ
ઉત્પન્ન થતા અંગવિક્ષેપ. અવરોહણાદિકની સાથે નિકટ રીતે જોડાયલા હસ્તવિક્ષેપ કરેછે, તે સ્વતન્ત્ર રીતના છે. હેમાં પણ ઔચિત્ય અનૌચિત્ય, આધિક્ય સંયમ, એમ ગુણદોષને સ્થાને આવે જ છે. એ હસ્તવિક્ષેપ સંગીતની સ્વરમાધુર્યાદિકમાં સમાયલી જે ભાવશ્રેણીઓ છે ત્હેના બળથી સ્વયંભૂ રીતે ઉત્પન્ન થાય તો દોષ નથી; પરંતુ કૃત્રિમ થાય તો દોષ છે. પરંતુ આ બંનેમાં સ્વયંભૂ વિક્ષેપમાં પણ સંયમની જરૂર છે. અને નાટકના અભિનયમાં તો આ પ્રકારના

હસ્તવિક્ષેપ સ્વયંભૂ હોય હેને પણ વિશેષ સંયમિત રાખવામાં કલાનું સાર્થક્ય છે. હાવા ગુણુનો અભાવ જ આપણી રંગભૂમિમાં છે–એટલું જ નહિં, હેનો અનાદર કરનાર દોષ જ પ્રગટ થાયછે.

મુખચર્યા.

આ પ્રશ્નને મળતો જ પ્રશ્ન મુખચર્યાનો છે. પાછળ કલા·વિભાગમાં મુખચર્યા ચર્ચી છે હેનું તો દર્શન જ આપણે અહિં નથી; પરંતુ અનુચિત મુખચર્યાનું સેવન થાયછે. તે સાથે સંગીત-માં જે 'શુદ્ધ મુખમુદ્રા'ને ગુણરૂપ ગણી છે–ગાતી વખત માત્ર ગાયનના જોસમાં મુખમુદ્રા બગાડવાની પ્રાચીન પદ્ધતિના ગવૈયાઓને ટેવ પડેલી જોઇયે છિયે, તે ટાળવા માટે શાસ્ત્રમાં માગેલી શુદ્ધ મુખમુદ્રા (મુખચર્યા) તે પણ ઘણીવાર લુપ્ત હોયછે, અને નટ નટીઓનાં ગાતી વખત મુખ અનિષ્ટ વિકૃતિ ધારણ કરેછે. પરંતુ હાવાં થોડાંક જ ઉદાહરણ છે.

હાવાં હાવાં દૂષણો નજરે પડેછે હેનું મુખ્ય કારણ એ છે કે આપણે અહિં રસિક કલાના ધોરણ ઉપર કોઇ આદર્શરૂપ નાટક-સંસ્થા નથી. એ ખોટ પૂરી પાડવાનું કર્તવ્ય કો'ને માથે છે? ઉત્તર સુજ્ઞ રસિકોને જ સોંપુંછું.

આ અવદશાનો નાશ કરવાના ઉપાયઃ
૧. સારાં નાટકોની યોજના.

રંગભૂમિની આ અવદશાનો નાશ કરવા માટે શો ઉપાય યોજવો જોઇયે તે માત્ર થોડા બોલોમાં સૂચવી જાઉછું. આપણી રંગભૂમિની તથા જન-સમાજની સુરુચિની ભાવના ઊંચા વર્ગનાં નાટકો–પ્રથમ કલાપ્રેમી મંડળનાં, અને પછી ધંધાધારી નટમંડળનાં નાટકો–વડે ઉન્નત કરવી જોઇયે. અને તે માટે સારા નાટકગ્રન્થો પણ ઉત્પન્ન થવા જોઇયે. નાટકસાહિત્ય અને અભિનયકલા બંનેનો ઉદ્ધાર સાથે થાય તો જ સિદ્ધિ છે. સામાન્ય વર્ગને દૃશ્ય સામગ્રીની ધામધૂમ, સંગીતાદિકની અધમ રુચિની યોજના, વગેરે વડે આકર્ષવાની જરૂર છે,—પછી

ક્રમે ક્રમે હેમની રુચિયો સુધારાશે,–એમ બચાવ કરવામાં આવેછે. પરંતુ હાને મર્યાદા છે. જનસમાજને આકર્ષવા માટે કલાનું બલિદાન આપવાનું નથી. શ્લેજેલ કહેછે તે વચનમાં ઊંડું સત્ય સમાયુંછે, અને નાટકકારને વિશે કહેછે તે નટને વિશે પણ લાગૂ પડેછે :—

"The dramatic poet is, more than any other, obliged to court external favour and loud applause. But of course it is only in appearance that he thus lowers himself to his hearers; while in reality, he is elevating them to himself."

૨. જનસમાજની રુચિયો સુધારવા માટે જ એ સમાજની પદવીએ ઊતરવું.

અર્થાત્ નાટકકારે તેમ જ નટે જનસમાજની પદવીએ ઊતરવા જેવો ભાસ જ રાખી, હેમને પોતાની પદવી ઉપર ઉન્નત કરી આણવાનું પરિણામ થાય તો જ, અને તેટલે દરજ્જે જ, જનમંડળને આકર્ષનારા પ્રકારો ક્ષમ્ય થાય. જનસમાજ આકર્ષાય નહિં તો પછી નાટકના ધંધામાં ધનલાભ નહિં થાય હેવી ક્ષુદ્ર ભાવના પણ આગળ કરવામાં આવેછે. પરંતુ જેમ આર્થિક સંપત્તિ માટે લોકોના સંયુક્ત પ્રયાસ કરવામાં આવેછે તેમ આ રસિક સંપત્તિ માટે પ્રયાસ કરી ધનહાનિની ખોટય પૂરી પાડવાના ઉપાય પણ યોજવા જોઇયે. કેમકે, નહિંતો અભિનયકલા અધમ પ્રણાલીમાં વહી જનમંડળને અધમ કરવાનો જ ભય ઉપસ્થિત કરેછે. તો એ અધમ દશામાંથી બચાવવામાટે નાટકની સંસ્થાનોઉચ્છેદ નહિં પણ સુધારો કરવાની જરૂર છે. એ કાર્યમાં રોકાયલું ધન ધનરૂપે બદલો સાક્ષાત્ નહિં દે, પણ જનસમાજની હૃદયવૃત્તિની ઉન્નતિ સાધી પરંપરાએ જુદા પ્રકારની સંપત્તિથી બદલો મળશે. આ પણ એક ધર્મકર્ત્તવ્યનો જ પ્રકાર છે. બાકી ભિન્નરુચિ જનમંડળને સમારાધનનું સાધન નાટય છે એ વચનનો દુરુપયોગ કરી જનસમાજની નીચી કક્ષામાં

× Dramatic Literature, p. 38.

ઊતરવાની કૃતિનો બચાવ વાજબી નથી. શેક્સ્પીઅરના ઉપર એ પ્રકારનો આરોપ મૂકાયો છે હેનું ખંડન જર્વાઇનસે સમર્થ રીતે કર્યુંછે.

બોલાસેં કહ્યુંછે :—

"This circumstance is one of much danger to the artist. It offers him a great temptation to win the applause rather by descending to the level of his audience than by trying to raise them to his own. He is obliged to please his patrons, and it requires more than ordinary courage and perseverance, and no little love of Art for its own sake, for a man to sacrifice any portion of the popularity which he might obtain in order to achieve a higher artistic excellence. The art passes, and daily bread has to be won. It is, indeed, true that the higher and nobler art will always pay better in the long run, and ultimately place the artist in a position to which he would never otherwise attain; but in the mean time audiences are cold and ignorant, and have to be educated before they can be pleased; there is much hard and apparently unremunerative work to be gone through before success is achieved, and too many shrink from the task, and fall into the popular clap-trap of their time and place.

(Fine Arts, p. 84).

આ રીતે કલારસિકની કર્તવ્યભાવના ઊંચી છે, હેની સિદ્ધિમાં વિઘ્ન મ્હોટાં છે, વગેરે બોલાસં બતાવેછે;

૩. ઉચ્ચ ભાવનાને વળગી રહેવું.

પણ ખરું તત્ત્વ એ જ છે કે પ્રેક્ષક મંડળને રંજન પમાડતા પ્હેલાં કેળવવાનું કર્તવ્ય મુખ્ય છે; માટે કર્તવ્ય એક જ દિશામાં માર્ગ બતાવેછે, અને તે જ સ્વીકાર્ય છે. ભાવના ઊંચી જ રાખવી વાજબી છે.

ये नाम केचिदिह नः प्रथयन्त्यवज्ञां
जानन्ति ते किमपि तान्प्रति नैषयत्नः।
उत्पत्स्यतेऽस्ति मम कोऽपि समानधर्मा
कालोह्ययं निरवधिर्विपुला च पृथ्वी ॥

એ મહાકવિ ભવભૂતિના વચનમાં અતિગર્વનો પ્રથમાભાસ છે; પરંતુ એ ગર્વ છે તોપણ ઉન્નતલક્ષી ગર્વ છે. પણ એ ગર્વ નથી; પોતાના આદર્શ ઉન્નત છે એમ મનમાં પ્રતીતિ અચલિત હોવાને લીધે સામાન્ય જનની તુચ્છ પ્રશંસાનો આત્મશક્તિના જ્ઞાનથી અનાદર જ અહિં સૂચવાયછે. હેવા અનાદર, હેવાં ઉચ્ચ લક્ષ્ય, હેવી કલાતત્ત્વની ભક્તિ,—હોય તો જ કલારચનાઓ અધમ થતી અટકે; અને એમ હતું ત્ય્હારે જ આપણા પ્રાચીન કવિયોમાં કૃતિની ઉન્નતતા સચવાઈ રહી હતી.

સમાપ્તિ વચન. અભિનયકલાનાં ઊંચાં તત્ત્વોનું સેવન, નટના ધંધાનો મહિમા.

અભિનયકલાનાં ઉપર ચર્ચેલાં ઊંચાં તત્ત્વોનું દર્શન કર્યા પછી આપણે હાલનાં નાટકોથી વિરક્ત થઇયે તો ક્ષમા મળવાનો આપણને હક છે. એ ખરું, કે હજી નટનો ધંધો આપણા દેશમાં કેળવાયલો વર્ગ સ્વીકારતો નથી, એ ધંધો આબરૂદાર ગણાતો નથી, અને તેથી એ કલાને ઉન્નતિ માર્ગમાં જવા માટે બહુ મુશ્કેલિયો છે. અને તેથી પાશ્ચાત્ય નટોના હજારમા ભાગની પણ યોગ્યતા આપણા નટોમાં હાલ ક્ય્હાંથી સંભવે? અને તો અભિનયકલાની ઉન્નત દશા ક્ય્હાંથી હોય? પરંતુ આમ છે માટે જ એ કલાનાં ઊંચાં તત્ત્વોનું દર્શન કરાવી, નટના ધંધાનો મહિમા બતાવી, અભિનયકલાના

સુન્દર અને વિશાળ મન્દિરની યેાજનામાં હું આટલેા એક જ રેખા-લેખ આંકીને વિદ્વન્મંડળની સમક્ષ મૂકુંછું. હેના પરિણામ માટે મ્હેાટી આશાની ધૃષ્ટતા હું નથી કરતેા. પરંતુ ક્ષુદ્રમાં ક્ષુદ્ર પ્રયાસનેા સંબન્ધ વિશ્વક્રમમાં મ્હેાટી યેાજનાઓ સાથે ગૂઢરૂપે પ્રવર્તેછે એ જ્ઞાનથી આ મ્હારા અલ્પ પ્રયાસ માટે હું છેક નિરાશ તેા નહિં થાઉં.

અન્તે આ સંકુચિત વિષય કરતાં વધારે વિશાલ પ્રદેશમાં ક્રમણ કરીને સુજ્ઞ વિદ્વાનેાને સ્મરણ આપુંછું કે–મહાકવિ શેક્સ્પીઅરનાં વચનેા ધ્યાનમાં રાખી યથાર્થ રીતે કહીશું કે આ ચર્ચાનેા વિષય બનેલી રંગભૂમિ કરતાં વધારે મહત્ત્વ ભરેલી રંગભૂમિ આ વિશ્વ છે; મનુષ્યજીવન તે એક અવિરત અભિનય છે. એ રંગભૂમિ ઉપર આપણે આપણેા વેશ સફળ રીતે ભજવવેા એ આપણું કર્તવ્ય છે. એ અભિનયનું સ્વરૂપ શું છે? એક* વિલક્ષણ ચિન્તકની હેવી કલ્પના હતી કે પ્રત્યેક માણસની અંદર ત્રણ ત્રણ વ્યક્તિયેા હેાયછે; એક તે જગતના લેાકેા જે સ્વરૂપે એ માણસને જાણેછે તે વ્યક્તિ; બીજી, પેાતે પેાતાને જે સ્વરૂપે જાણેછે તે વ્યક્તિ; અને ત્રીજી, સર્વનેા અન્તર્યામી સત્યરૂપદર્શી ઇશ્વર હેને જે સ્વરૂપે જુવેછે તે વ્યક્તિ. આ ત્રણે વ્યક્તિસ્વરૂપમાં કાંઇં પણ ફરક ના આવે એ રીતનું અભેદીકરણ, અન્તર્યામી જુવેછે તે સ્વરૂપનું જ અનુકરણ, આત્મપરીક્ષા તથા જ્ઞાનમાં, અને મનુજ બન્ધુ જોડેના વ્યવહારમાં, અર્થાત્ બાહ્ય તેમ જ આન્તર જીવનમાં, કરવું એ જ આપણેા આ વિશ્વની રંગભૂમિ ઉપર ઉત્તમેાત્તમ અભિનય છે. એ અભિનયકલા સર્વ કલાની ભાવનાનું પરમનિદાન પરમાત્મા આપણ સર્વમાં સમર્પો!

સંપૂર્ણ.

* Oliver W. Holmes.

પૂરવણી.

પાછળ પૃષ્ઠ ૨૨૨મે કેવળ દૃશ્યસામગ્રીના બનેલા નાટકપ્રવેશ વિશે કરેલી ચર્ચાને થોડીક વિશિષ્ટતા આપવાની જરૂર છે. અંગ્રેજ નાટકકાર, ડ્રિંકવૉટર (Drinkwater)ના એક નાટકમાં નીચે પ્રમાણે એક પ્રવેશનું દર્શન છે:

પ્રવેશ ૪ થો.

(ટ્રૉયની દિવાલનો કોટ. ક્રૅપિસનું મૃત શરીર ચાંદની અને શાન્તિમાં પડયુંછે. થોડી પળ પછી ઈલિસ નીચેથી સીસોડી વગાડે-છે. ઉપરથી કાંઈ પણ અવાજ આવતો નથી કે હલનચલન થતું નથી. ફરીથી પાછો ઈલિસ સીસોડી વગાડેછે. ફરીથી કાંઇ જવાબ મળતો નથી કે હલનચલન થતું નથી.........)

(પડદો પડેછે.)

અહિં કેવળ દૃશ્યસામગ્રીનો પ્રયોગ કર્યોછે એમ નથી; કાંઇક મૂકાભિનયનો અંશ પણ ભળ્યોછે. પરંતુ પ્રવેશ આટલી જ સામગ્રી-થી બંધાવ્યોછે ત્હેમાં પેલા હસવા જેવા પ્રવેશ જેવી દૂષિત સ્થિતિ નથી આવતી. અહિં તો ઉલટું કાંઇક કરુણ ક્રન્દન નિઃશબ્દ-તામાંથી જ પ્રગટ થાયછે; વિશેષ વૃત્તાન્તનું દર્શન કરાવે તો કરુણ-રસની મૂક સૌન્દર્યકલાનો લોપ થાય.

કાંઇક આ પ્રકારની જ મૂક દૃશ્યરચના અને મૃદુતાયુક્ત રસ-દર્શન મૅથિસન લૅંગના હૅમલેટના અભિનયમાં મુંબાઈની રંગભૂમિ ઉપર મ્હેં જોયું હતું. ઑફિલિયાનું શબ દટાયા પછી, બધા વેરાઈ ગયા પછી, હૅમલેટ એકલો પાછો આવેછે, ઑફિલિયાની કબર ઉપર પ્રેમ, પૂજા, ઇત્યાદિ ગૂઢ ભાવના સંદેશ વહનારું એક પુષ્પ મૃદુતાથી મૂકેછે, ક્ષણભર થોભેછે, વળી બીજું પુષ્પ મૂકતે ઘૂંટણિયે પડેછે, માથું હાથમાં નાંખી દઈને અશ્રાવ્ય ડુસકાં ભરેછે.

આ દૃશ્ય શેક્સ્પીઅરમાં નથી; અન્યત્ર કહિં સૂચન થયેલું જાણ્યું નથી; આ કલાદર્શી નટની જ એ નવીન કલાસૃષ્ટિ લાગતી હતી. ઑફિલિયાને I loved you–not એમ કહીને સંદિગ્ધ ભાવના મિશ્રણવડે ને ક્રૂર વર્તનથી આઘાત પોતે આપ્યો ત્હેનું સૂક્ષ્મ, મધુર, કરુણ પ્રાયશ્ચિત આ સુન્દર મૂકાભિનયમાં સમાયું હતું.

वज्रादपि कठोराणि मृदूनि कुसुमादपि ।
लोकोत्तराणां चेतांसि को नु विज्ञातुमर्हति ॥

મહાકવિ ભવભૂતિ! ત્હેં આ મૅથિસન લૅંગનું અભિનયસર્જન જોયું હોત તો આ વચન તું દ્વિગુણ બળથી ઉચ્ચારત.

ક્ય્હાં આ એ સુન્દર ચિત્રો અને ક્ય્હાં પેલી વ્યર્થ યુદ્ધના ધામધૂમના ધૂમાડા!

(૨)

પૃષ્ઠ ૮૯ મામાં નટવર્ગની અધમતા વિશે ઉલ્લેખ છે તે સ્થળે

वैयाकरणकिरातादपशब्दमृगाः क्व यान्तु संत्रस्ताः ।
यदि नटगणकचिकित्सकवैतालिकवदनकन्दरा न स्युः ॥

એ વચન ટાંકી સકાત; પરંતુ આ વચનમાં નટવર્ગની આચાર-શુદ્ધિમાં ઊનતા લક્ષિત નથી, ભાષા શુદ્ધિની ઊનતા ઉત્કૃષ્ટ છે.



શુદ્ધિપત્ર.

(આવશ્યક અને મહત્ત્વની ભૂલ્યોનું)

પૃષ્ઠ	પંક્તિ	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૧	૧	બેટ્રસ્વથ	બેટ્રસ્વર્થ
૨	૧૮	હોય.	હોય
૩	૧૫	નય	નયમાં
૩	૧૫	ફાલતું	ફાલતુ
૪	૧૬	રઘનાથ	રઘુનાથ
૭	૫	interpretating	interpreting
૭	૬	પંક્તિ પૂરી થતે	(p. 138) એમ ઉમેરવું.
૭	૧૬	ધમ	ધર્મ
૯	૮	પુનઃ સૃષ્ટિ	પુનઃસૃષ્ટિ
૧૩	૧૭	બને છે.	બનેછે
૨૬	૯	વાસનેયી	વાજસનેયી
૨૬	ફુટનોટ×પં. ૧	Dramatles	Dramatics
૪૦	પ્રકરણને મથાળે વાંચો : અન્ય દેશોમાં નાટયકલા		
૪૨	પ્રકરણ ૬ઠું— એ મથાળા નીચે—ઉમેરો:–(નાટકનું બંધારણ: હેનો ઐતિહાસિક વિકાસ)		
૪૮	કોષ્ટક, ખાનું બીજું, ૨. પં. ૩	રહેતું	રહેતાં
૫૦	કોષ્ટક, ખાનું ૧લું. ૧૧. પં. ૧	બેકસ	બૅકસ
૫૮	૭	બેકસ	બૅકસ
૬૫	૧૪	અભિનય	અભિનયો
૬૮	છેલ્લેથી ૫મી	એટિશના	એટિકાના
૭૦	૧	કહેતા	કહેતા.

૭૦	૧૫	વર્ણુત	વર્ણન
૭૪	૧૭	વૃતાન્ત	વૃત્તાન્ત
૭૪	૨૦	ઐકસ	ઍકસ
૭૭	૧૬	સમઝવેા	સમઝાવેા
૮૫	૩	તત્ત્વને	તત્ત્વના
૮૫	ફુટનેાટ પં. ૪	૧૮	૧૮મા
૮૫	ફુટનેાટ પં. ૫	એનીતિનું	નીતિનું
૮૬	૧૨	ઐથેન્સ	ઍથેન્સ
૮૬	છેલ્લેથી બીજી	આવેછે.—પછી નીચે પ્રમાણે ઉમેરેાઃ— હાલના સમયમાં નાટકની વિરુદ્ધ કશેા પ્રતિબન્ધ નથી.	
૮૭	૪	રાજ્ય	રાજ્ય
૮૮	૧૭	ગૂહેા	ગૃહેા
૯૧	૮	તથી	નથી
૯૨	છેલ્લેથી ૯મી	સ્લળે	સ્થળે
૯૫	પ્રથમ પેરાનું છેલ્લું વાકય	('મુંબાઈની મુસલમાની' ઇ. વાળું) ૭મી પં.માં 'ન્હોતી'ની પછી મૂકેા.	
૯૬	છેલ્લેથી ૯મી	ધેાળસા	ધેાળશા
૯૯	ફુટનેાટ, પં. છેલ્લી	of Rise	Rise of
૧૦૨	૭	વિગત	વીગત
૧૦૪	૧	અથ	અર્થ
૧૦૯	ફુટનેાટ, પં. ૩	ઇત્યાદી	ઈત્યાદિ
૧૨૭	છેલ્લી	આપણા	આપણાં
૧૩૪	છેલ્લેથી ૮મી	પુક્ત	યુક્ત
૧૩૬	છેલ્લી	ભાવ	ભાવ—
૧૩૭	૧	સહિત	સહિત—
૧૩૮	૩	અતિ વાસ્તવિકતા	અતિવાસ્તવિકતા
૧૩૯	ફુટનેાટ	*	×

૧૪૫	છેલ્લેથી ૯મી	જઈશું.	જઈશું:
૧૪૬	છેલ્લેથી ૩જી	મેકબેથ	મૅકબેથ
૧૫૩	૧૦	ભાવાદ્વેગ	ભાવોદ્વેગ
૧૬૯	છેલ્લેથી ૧૨મી	small	આ શબ્દ બ્લેક છે તે ચાલૂ ટાઈપમાં જોઈયે.
૧૭૦	૧૨	ઍડમંડ	એડમંડ
૧૭૫	છેલ્લી	નિદિષ્ટ	નિર્દિષ્ટ
૧૭૬	૧૨	simultanious	simultaneous
૧૭૭	૧૧	ઊંપડતા	ઊપડતા
૧૮૦	૮	sustaine	sustain
૧૮૪	છેલ્લેથી ૧૨મી	ખા	આ
૧૮૬	માર્જિનની નોંધ	લાવિત્ય	લાલિત્ય
૨૦૭	છેલ્લેથી ૮મી	ખ્યાન	ધ્યાન
૨૦૮	૧	your self	yourself
૨૧૨	છેલ્લી	તદ્દપતા	તદ્રૂપતા
૨૧૩	છેલ્લેથી ૯મી	નાસિસસ	નાર્સિસસ
૨૨૪	૯	૨૨	૨૧
૨૨૭	૧	ખાલી જગા નકામી	ખાલી રહીછે.
૨૩૦	છેલ્લી	શ્રમ	શ્રમ
૨૩૧	૧૨	બેલાસ	બેલાર્સ
૨૩૮	૧	ક્રિયા	ક્રિયા
૨૪૩	અંગ્રેજી ભાગ, પં. ૩	appearouce	apperance
૨૪૩	છેલ્લેથી ૬ઠ્ઠી	breach	breath
૨૪૬	૧૪	લાગેછે. પછી નીચેનું વાક્ય ઉમેરો:— એ કૃત્ય અમર્યાદ જેવું લાગેછે.	
૨૪૮	૭	ક્તા	કુ તા

૨૪૮	૮	ફૂલિતાથ	ફુલિતાથ
૨૫૩	છેલ્લેથી ૧૨મી	ઉત્તજક	ઉત્તજક
માર્જિનર૫૬ ની નોંધ,			
	પં. ૨	સમ્બન્ધ	સંબન્ધ

ટીપઃ—ઉપરની શુદ્ધિયો ઉપરાંત બીજી સામાન્ય રૂપે નોંધુંછું.

વ્હેલું, પ્હેલું, ડોળ, ખેંચવું, પ્હોંચવું, બેઠક, પેસવું, સોંપવું, કોણ, ઠેર ઠેર, ઇત્યાદિમાં અવળી માત્રાઓ ના હોય ત્યહાં માની લેવી.

તેમ જ વિશેષ નામના આદ્યાક્ષરો બ્લેકટાઇમાં ના હોય તો તે માની લેવા. નહિં, અહિં, જેવા શબ્દોમાં અનુસ્વાર દાખલ કરી લેવું.

INDEX.

સૂચિ
(ગુજરાતી)